

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume LII

October, 1960

Number 5

---

## GOETHE'S „WILHELM MEISTER“ UND DAS RELIGIÖSE \*

LUDWIG W. KAHN  
*The City College, New York*

Während Dichtung das Beunruhigende, Fragwürdige und Erschütternde der menschlichen Existenz vorwiegend darzustellen sucht, bemüht die Religion sich um Antworten, Lösungen und Gewißheiten. Wo Dichtung etwa die Angst des Menschen zum Ausdruck bringt, erwarten wir von der Religion, daß sie diese Angst stillt. Literatur lehrt den Menschen sich selbst, Religion lehrt ihn Gott erkennen. Aber trotz dieses Unterschiedes haben Dichtung und Religion das gemeinsam, daß sie sich beide mit denselben ewigen und großen Fragen befassen, die den Menschen bewegen.

Doch über diese etwas allgemeinen Beziehungen von Religion und Dichtung hinaus, will es uns scheinen, daß der Roman des 18. Jahrhunderts noch ganz besondere Wurzeln im Religiösen hat. Ursprung und Form des neueren Romans sind geistesgeschichtlich, stilgeschichtlich, soziologisch erklärt worden; und kein Ergebnis dieser früheren Forschungen soll hier in Frage gestellt werden, wenn wir außerdem auch noch das religiöse Element betonen. Auch können hier die soziologische Verschiebung und die weitreichende und komplizierte religiöse Entwicklung nur kurz umrissen werden — eben nur so weit als nötig ist, um den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen deutlich zu machen.<sup>1</sup>

Im achtzehnten Jahrhundert erreichte eine Bewegung ihren Höhepunkt, die in ihren Quellen weiter zurückliegt — diese in der neueren Literatur oft untersuchte Bewegung können wir als Säkularisation bezeichnen, als Entbindung vom Glauben, als Religionszerfall, als Verlust der Mitte. Diese religiöse Entwicklung wird überkreuzt und gefördert durch eine soziologische Verschiebung — der Bürger, der „commoner“, der gemeine Mann (dessen Aufstieg seinerseits eine längere Geschichte und verwickelte Gründe hat) tritt immer beherrschender hervor als Produzent und als Konsument der neuen Literatur, als Autor und als Leser; immer größer wird der Anteil des gebildeten Bürgertums und immer wichtiger seine Rolle. Aber worin — und das ist der Angelpunkt unserer Überlegung — besteht denn die bisherige „Bildung“ des gebildeten Bürgertums, woraus bestand die geistige Nahrung des gemeinen Mannes? Vorwiegend, wenn wohl auch nicht ausschließlich, aus Bibel,

aus frommer Andachts- und Erbauungsliteratur. Noch 1804 lobt Wilhelm von Humboldt die gute alte Bildung, die nun verschwunden sei: „Man las in allen Schulen kapitelweis die Bibel. Da war Geschichte, Poesie, Roman, Religion, Moral, alles durcheinander . . . Aus dieser Quelle schöpfte bis jetzt der gemeine Mann alles, wodurch er mehr als bloßes Lasttier war.“<sup>2</sup> Wenn daher diese soziale Schicht sich weltlicher Literatur zuwendet, wird es nicht weiter Wunder nehmen, daß sie von ihrer neuen Lektüre noch das alte Ethos des Erbauungsbuches verlangt, wenn der Inhalt jetzt auch weltlich geworden ist. Und jetzt ist es besonders der Roman, der ein rührendes Erbauungsbuch, ein Führer zur Beschaulichkeit, ein Wegweiser zum rechten Leben wird. Es ist ganz und gar nicht so, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, daß weltliche Literatur nun die religiöse Literatur ersetzt oder gar in Gegensatz und Widerstreit zu ihr tritt. Schöffler in einem bahnbrechenden und nicht ohne Widerspruch gebliebenen Aufsatz hatte zum Beispiel *Werther* als eine Art Kriegserklärung an die Religion interpretiert, als eine schon beinahe gotteslästerliche Travestie der Leiden des Herrn.<sup>3</sup> Aber der Roman ist keine Kriegserklärung an die Religion und keine Blasphemie, er ist vielmehr selber ein Erbauungsbuch geworden. In unseren Tagen, und besonders in Amerika, hören wir oft, daß die Bibel als Dichtung gelesen werden soll. Im achtzehnten Jahrhundert war es wohl gerade umgekehrt: Dichtung und Romane wurden, wenn schon nicht als Bibel, so doch als Inspirations- und Devotionslektüre gelesen. So hören wir, zum Beispiel, daß Olivia, die älteste Tochter des ehrwürdigen Dr. Primrose, Pfarrer zu Wakefield, sich für berechtigt hält, an religiösen Diskussionen teilzunehmen, da sie unter andrem *Robinson Crusoe* gelesen hat.<sup>4</sup> Aber nicht nur die Pfarrerstochter liest *Robinson Crusoe* als Erbauungsbuch, der gemeine Mann und die gemeine Frau müssen das ganz genau so getan haben, wenn wir Charles Gildon glauben dürfen; denn er schreibt 1719: „There is not an old Woman that can go to the Price of it, but buys thy Life and Adventures, and leaves it, as a Legacy, with the *Pilgrim's Progress*, the *Practice of Piety*, and *God's Revenge against Murther*, to her Posterity.“<sup>5</sup> Bezeichnend ist, daß hier, wiewohl in gehässiger Absicht, Defoes Roman zusammengestellt wird mit ausgesprochen religiösen Büchern.

Bekanntlich erwähnt Goethe zu Beginn von *Dichtung und Wahrheit* die Bücher, die seine Bildung beeinflussten — die Bibel, natürlich, aber auch die verführerischen und gefährlichen *Metamorphosen* Ovids; und Goethe fährt fort: „Einen frömmern, sittlichern Effekt . . . machte Fénelons *Telemach* . . . Daß Robinson Crusoe sich zeitig angeschlossen, liegt wohl in der Natur der Sache.“ Also wieder steht Defoes Roman unter den frommen und sittlichen Büchern. Vielleicht können wir auch hier daran erinnern, daß Goethe im siebenten Buch, als er die geistige Situation seiner Studentenzeit schildert, auf den Verlust des Sakralen besonders in den protestantischen Ländern zu sprechen kommt, also eben auf jenen Vorgang der Säkularisation, von dem wir oben sprachen.

Und im dreizehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* zeichnet Goethe den geistigen Hintergrund des *Werthers*, also jenes Romans, den Schöffler als ein antireligiöses Werk ansah; und bei diesem Anlaß äußert Goethe sich wie folgt: „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen.“ Um also noch einmal kurz zusammenzufassen: in einer Zeit, wo Autor und Leser, deren Bildung weitgehend durch das Religiöse und das Erbauliche bestimmt war, sich der säkularen Dichtung zuwenden, da wird diese säkulare Dichtung selber zum erhebenden, befreienden „Evangelium“ für den irrenden Menschen. Es ist gerade durch den Verlust des Religiösen, daß der weltliche Roman religiös wird; in dem Maße, in dem die religiöse Erbauungsliteratur an Boden verliert, weitet der weltliche Roman sich zur Erbauungsliteratur aus.

Es ist in diesem Sinne, daß auch der *Wilhelm Meister* zum Teil als Erbauungsbuch verstanden werden kann und muß. Und zwar sprechen wir *nicht* von den ausdrücklich religiösen Stellen, nicht also von den „Bekenntnissen der schönen Seele“ etwa, oder von jenen Stellen, wo die Religionsordnung der Pädagogischen Provinz oder die religiösen Einrichtungen des Auswandererbundes besprochen werden. Was *Wilhelm Meister* zu einem religiösen Buch in unserm Sinne macht, ist nicht, daß es Religion sozusagen mit Namen nennt. „Religion“ ist ein fremdes und kaltes Wort, und im Grunde ein sehr unreligiöses und unerbauliches Wort. Religion als Gegenstand der Diskussion, als Thema, ist eigentlich schon ein Beweis, daß man der Religion entfremdet ist, daß man sie von außen sieht, statt in ihr zu leben. Ähnliches besagt Schillers Epigramm:

Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,

Die du mir nennst! – Und warum keine? – Aus Religion.

Also nicht um der religiösen Stellen willen ist *Wilhelm Meister* als ein religiöses Buch anzusehen, sondern vielmehr weil hier Schlichtes und Alltägliches verklärt wird, Gefühl, Wärme und Hingabe, die sonst dem Religiösen galten, nun den neuen weltlichen Objekten Ton und Farbe verleihen.

Wenn Goethe in dem frühen Stadium der Arbeit von Wilhelm Meisters „theatralischer Sendung“ spricht, so enthält ja schon der Begriff der Sendung nicht zu überhörende Anklänge aus der Sphäre des Religiösen. Das Entscheidende ist, daß dieser Begriff hier nicht bloß als farbloses, blasses Wort gebraucht wird, das völlig säkularisiert und jedes religiösen Sinnes entkleidet ist, sondern daß es eben in seiner vollen sakralen Bedeutung verwendet wird und damit das neue weltliche Objekt gleichsam heiligt. Handelt es sich beim Urmeister um „Sendung“ und „Auftrag“, so sind die *Wanderjahre* Verkündigung, Vermächtnis,

Testament und – um Goethes oben zitiertes Wort zu gebrauchen – weltliches Evangelium. Wilhelm ist kein Pilger und weder seine Lehr- noch seine Wanderjahre sind fromme Wallfahrt im religiösen Sinn – und doch sind wir uns stets bewußt, daß es sich hier um einen erhebenden, gleichnishaften, quasi-religiösen Vorgang handelt. Wenn *Wilhelm Meister* auch durchaus kein „best seller“ war wie *Robinson Crusoe*, so konnte er dem Bürger nicht minder als Erbauungsbuch dienen, und zwar nicht etwa, weil er in irgend einem Sinne zur konfessionellen Religion, Moral oder Tugend führt, sondern vielmehr weil der Roman selber nun meta-religiös, erbaulich und inspirierend ist.

Der Sinn von „Sendung“ und „Auftrag“ tritt dann in den *Lehrjahren* allerdings zunächst in den Hintergrund. Hier erscheint Wilhelm als der suchende und irrende Mensch, und zumindest in drei Fällen verstrickt er sich in Schuld – er verkennt und verläßt Marianen und wird schuld an dem Leiden dieses unschuldigen Mädchens; und sein höchst fragwürdiges Verhalten auf dem Schloß des Grafen bringt Verwirrung, Unglück und Leiden über Grafen und Gräfin; am schwersten versündigt er sich aber gegen Mignon, weil er hier den Anruf des Überirdisch-Wunderbaren so ganz und gar überhört. Aber unverkennbar ist auch hier der Unterton von Läuterung und Erleuchtung, von Reifung und Verantwortung – alles Begriffe, die ihren meta-religiösen Gehalt nicht verleugnen können. Dazu kommt, daß Wilhelm in allen Teilen des Romans eine besonders begabte und begnadete Figur ist; immer wieder erscheint sein christliches „Charisma“ – er, der selber so sehr der Führung und Weisung zu bedürfen scheint, der selber in Not gerät und gerettet werden muß, gibt anderen Halt und Zuversicht, sorgt für die Armen und Erniedrigten, für die Verlassenen und Vaterlosen, und besonders die Kinder werden von ihm angezogen, denen er „Vater“ ist. Mignon und der Harfner schließen sich ihm an; und neben den Kindern sind es besonders die Frauen, auf die seine charismatische Kraft ausstrahlt – Frau Melina, Philine, Aurelie, die Gräfin fühlen sich zu ihm hingezogen. In den *Wanderjahren* – und es ist ja nur mit größtem Vorbehalt, daß die zu so verschiedenen Zeiten entstandenen Teile des Gesamtromans auf eine Stufe gestellt werden dürfen – sagt Wilhelm einmal von sich (I, 3): „Ein Fehler, ein Unglück, ein Schicksal ist mir's nun einmal, daß sich, ehe ich mich's versehe, die Gesellschaft um mich vermehrt, daß ich mir eine neue Bürde auflade, an der ich nachher zu tragen und zu schleppen habe.“ Und so wird er sittlicher Beistand, Tröster und Helfer, Heilbringer und Seelsorger. Zu seiner „eigentümlichen Sendung“ – so bezeichnet sie Leonardo (I, 11) – gehört es durchaus, daß Wilhelm Arzt wird; denn die Heilkunst, so hören wir von Jarno am Ende des zweiten Buchs, ist „daß göttlichste aller Geschäfte,“ es ist die Kunst, „ohne Wunder zu heilen und ohne Worte Wunder zu tun.“ Und ein Heilender, ein Erlösender wird Wilhelm nun wirklich für seine Mitmenschen und schließlich für seinen Sohn. Er heilt am Ende – so müssen wir es doch wohl verstehen – seinen Sohn Felix



nicht nur körperlich durch Aderlaß, sondern doch wohl auch seelisch, indem er dem ungestümen Herzen Ruhe und Frieden, dem heißen Blute Mäßigung bringt. — Blicken wir auf die beiden bekanntesten Bildungsromane vor Goethe, so können wir feststellen, daß Parzival und Simplicissimus exemplarische Figuren sind, weil ihr Weg zur rechten religiösen Einsicht führt und weil ihr Leben in Gott mündet; für Wolfram sowohl wie für Grimmelshausen stand das Ende außer Frage, und vom Ende her erhalten die Geschichten ihren erhebenden und erbaulichen Wert, sie dienen der Religion. *Wilhelm Meister* aber ist ein Erbauungsbuch, das nicht mehr der Religion dient; das Erhebende ist verselbständigt und säkularisiert — es hängt nicht mehr ab von einem frommen Ende, sondern es existiert an und für sich. Dichtung als solche ist jetzt erbaulich; nicht mehr ist sie erbaulich um des Zieles wegen, dessen Gewinnung sie beschreibt.

Besonders in vier Bereichen können wir sehen, wie Erhebung und Erbauung verselbständigt, vom Religiösen abgelöst und unabhängig werden. Der erste dieser Bereiche ist bezeichnet durch das sehr vielseitige Wort „Liebe.“ Liebe kann Gottesminne und Frauendienst, kann Agape und Eros sein; zwischen Liebe und der christlichen Religion ist die Affinität besonders groß; Liebe kann die Rivalin der Religion sein, aber auch ihre Dienerin. Hier ist offenbar nicht der Ort, die Geschichte der Liebesauffassung noch einmal abzuhandeln.<sup>6</sup> Wo Liebe der Religion dient, kann sie gerechtfertigt werden, und ist oft gerechtfertigt worden, als ein Aufstieg zu den reineren Höhen der Seele, als eine Erhebung zum Religiösen und als Hinführung zu Gott. In solchem Sinne ist Beatrice Führerin beim Aufstieg zum Paradies. Liebe hat hier keinen Eigenwert, sondern wird verklärt und geheiligt vom Ziel und Ende her, zu dem sie führt. Andererseits ist oft die „Anbetung“ der Geliebten, ihre Verehrung als Engel, Heilige, Göttin — besonders im Zeitalter des Barock und Rokoko — nur eine metaphorische Formel und die religiösen Worte sind zu abgenutzter Münze geworden, entleert von jedem religiösen Gehalt. — In den ersten Büchern der *Lehrjahre* nun, so empfinden wir, ist die Heiligsprechung der Liebe in voller Tragweite ernst zu nehmen; was hier gesagt wird, gilt im vollen Wortsinn (und ist keineswegs nur Redensart oder Wortspiel). Wir haben hier eine neue Meta-Religion der Liebe; die Liebe wird kanonisiert, wird als erhebende Kraft empfunden, nicht weil sie zu etwas Anderem und Höherem führt, sondern weil sie ihren Wert in sich selber hat. Liebe führt nicht zur Religion, sie ist selber Verheißung und Offenbarung. Mit welcher Inbrunst schreibt zum Beispiel Wilhelm an Marianen (I, 16): „Wie ich an Deinem Herzen habe fühlen können, daß Du in Liebe bist, so ergreife ich auch den glänzenden Gedanken und sage — ich will's nicht aussagen, aber hoffen will ich, daß wir einst als ein Paar gute Geister den Menschen erscheinen werden, ihre Herzen aufzuschließen, ihre Gemüter zu berühren und ihnen himmlische Genüsse zu bereiten, so gewiß mir an Deinem Busen Freuden gewährt waren, die

immer himmlisch genannt werden müssen, weil wir uns in jenen Augenblicken aus uns selbst gerückt, über uns selbst erhaben fühlen.“ Die Liebenden sind hier Schutzheilige und Mittler geworden. Kurz danach ruft Wilhelm im Gespräch mit Werner verzweifelnd aus, daß Mariane ihn „anstatt einer Gottheit“ hätte führen sollen (II, 2); und der Liebende, der die Geliebte verliert, fühlt alle Seelenleiden und Höllenqualen, die sonst wohl der Christ empfand, der seinen Gott verlor. Später, als Wilhelm selber hilfsbedürftig und verwundet daliegt, erscheint ihm Natalie als Retterin und Heilsbringerin; und hier werden wir Zeugen von einer wahrhaften Transfiguration (IV, 6): „In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes sammeln wollte, wirkte der lebhafteste Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreitete sich nach und nach ein glänzendes Licht . . . Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden; er verlor alles Bewußtsein.“ Und als Wilhelm das Haus betritt, in dem er Natalie wiederfinden soll, da fand er „sich an dem ernsthaftesten, seinem Gefühle nach dem heiligsten Orte“ (VIII, 2), und zu ihr sagte er (VIII, 3): „Es ist kein Haus, es ist ein Tempel, und Sie sind die würdige Priesterin, ja der Genius selbst.“

Sperata, die selig Liebende, deren Neigung blutschänderisch und unkirchlich ist, die „mater dolorosa“ der unglücklichen Mignon, — Sperata wird Märtyrerin ihrer Liebe und wird in ihrem Tod zur wunderthätigen Heiligen (wie jene andere Märtyrerin der Liebe, Otilie, in den *Wahlverwandschaften*). Liebe hat die Funktion der Religion übernommen; ihr gelten jetzt Ehrfurcht, Ergriffenheit, Hingabe und gläubige Treue; sie verlangt Opfer und sie erlöst, sie gibt dem Leben jenen tieferen Sinn, den der säkulare Mensch verloren hat. Diese Liebe ist nicht Kontrast zum Christentum, sondern wird erst möglich als Ausfluß des Christentums, als transformiertes und sublimiertes Christentum. Liebe als etwas Numinöses, als ein Wunder, als ein den Alltag Transzendierendes, als etwas Kultisches und Mythisches ist nicht heidnisch-antik (trotz der „Braut von Korinth“), sondern eben nachchristliche Religion. Wenn aber die Liebe als Göttin versagen sollte, was bleibt dann übrig? Wenn die Liebe uns nicht die Mitte geben kann, die wir so schmerzlich vermissen, dann wird uns schauernd bewußt, daß wir eben am Rande stehen; dann ist uns das All, dann sind wir uns selbst verloren (wie es in der „Marienbader Elegie“ heißen wird).

Wie die Liebe, so erscheint auch die Kunst als Umformung und Verwandlung eines ursprünglich religiösen Erlebnisses. „Seelische Energien, welche sonst den Religionen zuwuchsen, sind in dieser Epoche . . . der Kunst zugeleitet worden.“<sup>7</sup> Daß der Künstler zu dieser Zeit Gegenstand und Problem der Dichtung wird, daß damit scheinbar ein bisher unbekanntes Motiv in die Literatur eingeführt wird, findet seine Erklärung darin, daß der Künstler eine säkularisierte Metamorphose des

religiösen Menschen ist. Das Leben des Künstlers hat viele Berührungspunkte mit dem Leben des Gläubigen; beide folgen einem Ruf; beide sind dazu auserwählt, ihr Leben einer höheren Aufgabe zu weihen; beide müssen sich viel versagen, müssen sich disziplinieren und sich ganz ihrer Sendung widmen. In dem Grade, in dem das Zeitalter seinen Glauben verliert, schreitet daher die Apotheose des Künstlers fort. Dies sind die geistesgeschichtlichen Gründe, aus denen es zu verstehen ist, daß *Wilhelm Meister* als Künstlerroman konzipiert wurde; in diesem Zusammenhang muß die Bedeutung des Schauspiels im allgemeinen und Shakespeares im besonderen verstanden werden. Erich Trunz in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der *Lehrjahre* spricht daher mit Recht von „Kunstfrömmigkeit“ (S. 619) und hat das Folgende zu Wilhelms Shakespeare-Erlebnis zu sagen: „Dieses Kunsterlebnis wurde erst möglich in einer Welt, der nicht mehr die Kirche alle Fragen löst, sondern in welcher der Mensch vor der Sphinx des Lebens steht und die beste Deutung, die er findet, sich als Kunst ausspricht.“ An einer sehr charakteristischen Stelle können wir sehen, wie der Weg vom Altprotestantismus über die Brüdergemeinde zur Kunstfrömmigkeit führt. Es ist die Stelle in den *Lehrjahren* (eine Stelle, die allerdings schon der *Theatralischen Sendung*, also dem Künstlerroman angehört), wo Wilhelm den Harfner besucht. Wilhelm hört das Lied mit der wehmütigen herzlichen Klage, „Wer nie sein Brot mit Tränen aß,“ und jenes andere, „Wer sich der Einsamkeit ergibt.“ Und Goethe fügt die folgende Bemerkung an: „Wer einer Versammlung frommer Menschen, die sich abgesondert von der Kirche, reiner, herzlicher und geistreicher zu erbauen glauben, beigewohnt hat, wird sich auch einen Begriff von der gegenwärtigen Szene machen können. . . . So erbaute der Alte seinen Gast.“ Poesie kann nicht deutlicher als Erbauung bezeichnet werden.

Aber wenn wir gestehen mußten, daß die Religion der Liebe sich als ungenügend und unbefriedigend zeigte, so scheint das nicht minder von der Religion der Kunst zu gelten. Was zuletzt noch übrig bleibt, ist die Religion der Tätigkeit und die Religion der Entsagung. Auch hier müssen wir wieder betonen, daß die religiösen Assoziationen in diesen beiden Begriffen durchaus ernst zu nehmen sind, und daß Tätigkeit und Entsagung nicht bloße Attribute einer Religion sind, sondern eben selber Religion geworden sind. Nicht zur Diskussion steht die Frage, ob diese Heiligsprechung der Tätigkeit nun katholischer, lutherischer, calvinistischer, pietistischer oder überhaupt christlicher Meinung entspricht. Hier wird Tätigkeit mit einem durchaus religiösen Ethos begabt; und dieses Ethos ist also zunächst nicht Verlust oder Zersetzung einer Religion, sondern tritt als eine neue säkulare Religion neben die älteren Glaubenslehren.

Die Belege sind so zahlreich und so augenfällig, daß es hier wohl keiner besonderen Beispiele bedarf, wie die bestimmte und entsagende Tätigkeit in Goethes Roman auf die Stufe einer religiösen Handlung erhoben wird. Zahlreich sind auch sonstige Äußerungen Goethes, die

seine Sanktifizierung der Tätigkeit erweisen. Nur zwei seien hier angeführt – nach einem bekannten Ausspruch Goethes zu Eckermann (4. Februar 1829) ist Tätigkeit eine Garantie unserer Unsterblichkeit. Der Bund der Tätig-Tüchtigen in den *Wanderjahren* hat sehr viel von einer Gemeinschaft der Berufenen und Erwählten, von einer „Ekklesia“ an sich – und hierzu klingt es wie ein Kommentar, wenn Goethe an Zelter schreibt (18. Juni 1831): „Wie es die Welt jetzt treibt, muß man sich immer und immerfort sagen und wiederholen: daß es tüchtige Menschen gegeben hat und geben wird. . . . Das ist die Gemeinschaft der Heiligen, zu der wir uns bekennen.“ Vielleicht ist es kein Zufall, daß die entsagende Tätigkeit geradezu nach Amerika drängt – dem calvinistisch-puritanischen Amerika, wo der Boden, wie Max Webers klassische Studien gezeigt haben,<sup>8</sup> so gründlich vorbereitet war für die Heiligsprechung der Arbeit, des Erwerbs, des Werks, der Leistung, des Berufs. Es ist ganz klar, daß in einer gottfernen Zeit Tätigkeit hier zu einem neuen Gott geworden ist, der uns Unsterblichkeit und Heil verspricht. Religiös ist es auch, daß diese Tätigkeit den Charakter von Askese und Disziplin – weltlicher Askese und weltlicher Disziplin – und von Entsagung hat.<sup>9</sup>

Entsagung kann ihren religiösen Ursprung nicht verleugnen – der Eremit, der Mönch, der ruhige Büsser, sie alle entsagen der Welt und, so weit sie es vermögen, der Sünde. Ihr Entsagen ist bejahend, oder sollte es zumindest sein – denn im Bereich des Religiösen ist Entsagung zugleich Erfüllung und Heilsgewißheit. Im *Wilhelm Meister* hat Entsagung viele Erscheinungen<sup>10</sup> – entsagen heißt der Forderung des Tages gehorchen, heißt sich einschränken und sich selber bestimmen, heißt erlöst werden von Liebesleiden, von Verwirrung und von dem Spiel dämonischer Kräfte; auch hier ist Entsagung weitgehend positiv, heiter und erfüllend; aber Entsagung heißt, daß man sich zum Entsagen resigniert. Denn in der entgötterten und entzauberten Welt ohne Glauben und ohne Mitte sind, wie wir schon sahen, Liebe, Kunst und wohl auch Tätigkeit im letzten Grunde nicht ganz zulänglich – sie werden akzeptabel, nur weil wir uns resignierend entschließen, sie zu akzeptieren. Es bleibt uns immer bewußt, daß sie mehr Ausflucht als Zuflucht sind. Der Akt des Entsagens bringt uns also nicht völlige Erfüllung, sondern bleibt eben immer selber noch Verzicht. Solange aber Entsagung eben nur Entsagung und nicht Erfüllung ist, liegt in ihr auch etwas von dem Gefühl des menschlichen Ausgesetzt- und Bedroht-Seins in einer Zeit der Gottesfinsternis. Entsagen ist nun Anerkennung der menschlichen Verfallenheit, ist entsagendes Eingeständnis, daß – wie es am Ende der *Wanderjahre* heißt – der Mensch immer aufs neue hervor gebracht, aber sogleich wieder beschädigt wird, „verletzt von innen oder von außen.“

Das gemeinsame Ziel, die verbindende Tätigkeit, der Zusammenschluß im Bund – sie können nicht verdecken, daß der Mensch im letzten Grunde einsam ist. Mit dieser Erkenntnis menschlicher Ge-



fährdung ist Goethes großer Roman ein Vorklang der großen Glaubenskrisen, der existentiellen Not, die bis in unsere eigene Gegenwart reicht.

\* Address delivered at the meeting of the Connecticut Chapter of the AATG in Hartford on April 25, 1959.

<sup>1</sup> Walther Gebhardt, *Religionssoziologische Probleme im Roman der deutschen Aufklärung*. Phil. Diss., Gießen, 1931. — Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*. Göttingen, 1958 (Palaestra, Band 226).

<sup>2</sup> Brief an Goethe vom 23. August 1804. *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt*, hrsg. v. Ludwig Geiger (Berlin 1909), S. 190.

<sup>3</sup> *Die Leiden des jungen Werther; ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*. Jetzt in Herbert Schöffler, *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1956).

<sup>4</sup> Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, Ende des siebenten Kapitels.

<sup>5</sup> *Robinson Crusoe Examined and Criticized or a new edition of Charles Gildon's famous pamphlet*, ed. by Paul Dottin (London and Paris, 1923), pp. 71-72. Gildon's Angriff basiert auf der Annahme, daß *Robinson Crusoe* ein Lehrbuch christlicher „Wahrheiten“ sein sollte.

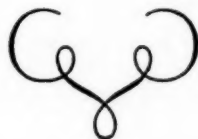
<sup>6</sup> Aus der Fülle der Literatur seien nur drei Hinweise gegeben. C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford University Press, 1936). Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik* (Halle, 1931). Joseph Wood Krutch, *The Modern Temper* (New York, 1929), chapter IV: „Love — or the Life and Death of a Value“.

<sup>7</sup> Friedrich Gundolf, *Goethe* (Berlin, 1916), S. 435.

<sup>8</sup> Max Weber, „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus,“ jetzt in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I* (Tübingen, 1922). — Vgl. L. W. Kahn, „Voltaire's *Candide* and the Problem of Secularization,“ *PMLA* LXVII (1952), 886-888, und „Goethe and the Problem of *Leben und Geist*,“ *GLL* VI (1953), 239-48.

<sup>9</sup> Als Motto und religiöse Parallele für die entsagende, entäußernde, fördernde Tätigkeit, in der Wilhelm „aufgeht,“ könnte das Evangelienwort (Joh. 12, 24) dienen — „Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt es allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte.“

<sup>10</sup> Zum Thema der Entsagung vgl. Arthur Henkel, *Entsagung; eine Studie zu Goethes Altersroman* (Tübingen, 1954).



## WILLIAM GUILD HOWARD †

1868 - 1960

On August 19, 1960, William Guild Howard, Professor of German, Emeritus, of Harvard University died in Cambridge in his ninety-second year.

Professor Howard graduated from Harvard College with the degree of A. B. in 1891. He took his A. M. from Harvard University in 1892. He was one of the last of the men of letters who went on to a university career without troubling to take the Ph. D. degree. Certainly his book *Laokoon* is more than the equivalent of a doctor's thesis. This appeared in 1910. In that year he also became Assistant Professor at Harvard, a rank which he held until 1920. World War I brought about the resignation of the then chairman of the Department of German at Harvard, and Howard served as its head from 1920 until 1927. He retired and became Professor, Emeritus, in 1935.

Mr. Howard was the fourth secretary of the Modern Language Association of America and editor of its publications from 1920 until 1931. In this office he succeeded Charles Hall Grandgent. In the teaching of German literature at Harvard Howard may be said to have succeeded another giant of those days, Kuno Francke. He served under Francke as Assistant Editor-in-chief of the monumental publication, *The German Classics of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. This set of books was edited by Francke and Howard primarily for use in Francke's great undergraduate course in German literature in translation. For this collection Howard wrote the biographical essays on the lives of Heinrich Heine, Franz Grillparzer, and Friedrich Hebbel. He also provided the English translations of C. F. Meyer's *Plautus in the Convent* and *The Monk's Marriage*. When Francke retired, Howard became the instructor in charge of this course. He also offered, from time to time, seminars in subjects related to Keller, Hebbel, Grillparzer, and Kleist. His seminars on "Topics in Lessing's Literary Criticism" and on "Schiller's Philosophical Poems" appear regularly in the offerings of the years 1920-1935.

I first knew Mr. Howard in the fall of 1915 as the Assistant Professor with the red Van Dyke beard and the Boston bag who taught the course "German Literature in the Sixteenth Century." My last letter from him was in December, 1958. I participated in his seminars on Hebbel, Keller, Grillparzer, and Schiller. What I got from Howard was first of all a respect for meticulous accuracy of expression and a training in precision of diction, and of thought, which was precisely what I most needed at that time. Others probably profited differently and perhaps more from his instruction, but I believe all will remember his sincerity of purpose and his devotion to his ideals of scholarship.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

## "DER RÖMISCHE BRUNNEN" — SOUND PATTERN AND CONTENT

FRANK G. RYDER  
*Dartmouth College*

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt  
Er voll der Marmorschale Rund,  
Die, sich verschleiern, überfließt  
In einer zweiten Schale Grund;  
Die zweite gibt, sie wird zu reich,  
Der dritten wallend ihre Flut,  
Und jede nimmt und gibt zugleich  
Und strömt und ruht.

This essay is an attempt to move away from subjectivity toward concrete and rationally arguable analysis in the criticism of a famous German poem. It concerns only one aspect of the work, but that aspect is a fundamental one. The approach is not orthodox. If, however, it helps to establish more fully one dimension of the greatness of this poem, it may be fruitful in the consideration of many others.

Interpreters of Meyer's poem customarily discuss its sound texture. Clearly the poem has few rivals for what we intuitively recognize as a brilliant union of structure and meaning — where indeed are so many of the highest virtues of poetry compressed into so small and perfect a compass? We suspect, rightly, that the pattern of sounds is part of this perfection. Difficulties arise, however, when we try to reduce such an intuitive apprehension to something more precise.

In a study of "major and minor keys" in poetry — a study which is interesting but elusive — Kaulhausen<sup>1</sup> calls Meyer's poem *dur*. Of *dur* she says (p. 345), "vorherrschende Gedanken- oder Bilddarstellung, in ihrer bindungsknüpfenden Mitteilungsgebärde mehr dem Gegenstand des Denkens oder der Anschauung zugewandt als dem Gesprächspartner, erzeugt das Durgeschlecht." This principle is said to be based on *Sprachpsychologie* and *Sprechkunde*. Of "Der römische Brunnen" she says, ". . . bewegtes inneres Leben [kann] sich voll verströmen und zugleich als lebendige Bildgestalt, klar umrissen, in der Phantasie erscheinen."

W. Schneider,<sup>2</sup> in his reading, pays more attention to stress and tempo than to other sound qualities. He speaks of staccato rather than legato, absence of great differences of stress, a counterpoint of "flowing" and metric beats. Subjectively he speaks of a "Höchstmaß von Klarheit," "vornehme Kühle," an absence of the gloomy, violent, or passionate, a "betrachtliche Ruhe."

Specific sound features receive further attention in other studies, but as is to be expected in primarily "emphatic" essays, there are as many interpretations of the same phenomenon as there are interpreters — in the following instances, fortunately, just two. J. Kröll<sup>3</sup> says the *a* in *Strahl* "ist wie ein Sieg über Schwere und Druck, . . . 'fallend gießt' wie eine Erlösung, ein kurzes Aufatmen . . . Der Gefahr des Sich-Verflüchtigens,

des spielerischen Abstiegs wird begegnet durch das Wort 'voll,' das alles auffängt und mit Betonung belädt." F. Lockemann<sup>4</sup>: "Die Lautfarben sind für die Darstellung ausgenutzt. Das weite glänzende *a* in *Strahl* und *Schale* in Verbindung mit dem vollen offenen *o* (*voll, Marmor*)." Kröll's study is more unrestrained in its subjectivity than Lockemann's (which is subjective enough but evinces at least some caution). Kröll sees in *verschleiern* and *überfließen* "Überwindung der Form durch Unendlichkeit . . . *voll, Rund, Grund* sind Worte, die Gestalt betonen . . . *Geben* und *reich* sind Worte der Fülle." Lockemann, who directs his study heavily toward techniques of reading aloud, hits fairly close to what I consider the heart of the matter when he says that the *a* and *o* vowels in the words above are "bereichert und aufgehell't, manchmal auch gedämpft durch das *i* (*aufsteigt, überfließt, gießt, wird, dritte, nimmt, gibt, reich, zugleich*)." He continues, however, with remarks which illustrate the essential arbitrariness of impressionistic criticism in areas where concreteness is possible: ". . . das geheimnisvolle offene *u* in *Rund*, vertieft in *Grund*, das dunkelglänzende beruhigte *u* in *Flut* und *ruht* und das vereinzelte, aber mit besonderer Kraft sprechende, gemessen aber unaufhaltsam strömende *ö*. An Konsonanten besonders das flutende *l* . . . Dabei bleibt die Farbe wesentlich in den Wortgrenzen gebannt, sie ist eng an ihren Gegenstand gebunden." The last statement is, in my view of the poem, the precise opposite of the case, but it is at least rationally arguable. When one critic says that the vowel *u* is "dunkelglänzend" und "beruhigt," there is not much another can do about it.

Beyond these references there is the extraordinary essay of Oswald Kleinschmidt, "Das Lautgewebe im Gedicht," in *Das Manuskript*, Wilhelmshaven, 1954. Dispensing entirely with experimental data, and virtually with reason itself, he establishes an "eindeutiger Vergleich" between vowels and the *Farbenkreis*, in the course of which *i* is said to be *gelbrot* shading into a phallic red or the patina of a bronze statue! On this basis any poem, Meyer's included, becomes an orgy of rioting colors. Actually Kleinschmidt observes a number of interesting sound patterns, but most of the value his perceptions might have for other critics is lost in the cloud of mystic equivalences.<sup>5</sup>

The danger of such analyses is plain. The subjective or impressionistic element is dominant, assertions are made of the "value" of certain sounds or sound classes, and these assertions have little or no empirical basis in psychology or physics. (Most of the time no reference is made to experimental data of any kind, however vague.) Worse, a too facile assigning of value and significance — to individual phonemes for example — hides from sight the significant patterns which do exist.

It is with the discovery of patterns that we might better commence, not worrying at first — perhaps in some cases, ever — about their "intrinsic" connection with the material content of the poem. Some patterns will be so patent that they can be observed and stated, and little further need be done to justify them. Speculating on what Rilke's alliterations in the line "ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott" contribute to



or reflect in the meaning of the poem may open a hive of difficulties, especially if one ventures beyond the reach of the particular poem into the domain of other Rilkean alliterations. Other patterns may correspond directly and productively to the content of the poem, in whole or in part — as they do in Meyer's "Der römische Brunnen."

One difficulty is common to the establishment of both kinds of pattern. It is the exceedingly important requirement of significant deviation from the expected or normal. Identifying a phonemic pattern, for example, presupposes explicit or implicit comparison with the statistical likelihood of occurrence of the phoneme in question in a "random" sequence of the language.

It may be objected that any such statistical approach, however modest, is repugnant to the lover of poetry. There is a point in this, though I suspect it ought to be put differently. Critics and readers are generally so unfamiliar with even elementary statistics and probability theory that any interpretation in which such methods figure heavily may alienate them. This is bad — whether worse than the confusion of subjectivity is another question. "Appreciative criticism" of a responsible order, as Damaso Alonso has well stated, is a necessary aspect of our occupation with the literary object, and doubly necessary in "getting people interested" in literature. At a specialized level we should attempt the other approach, employing it wherever it will demonstrate the merit of literature we know is good and, as well, the true magnitude and complexity of the creative achievement.

Meyer's poem offers a splendid case in point.

The most obvious phonemic pattern in "Der römische Brunnen" — one so striking that it is hard to see how it has been overlooked — is an alternation (in stressed syllables) of front and back vowels. The pattern is inescapable. It has, as well, a number of interesting refinements—and a relevance to the content of the poem which, though hypothetical, is most attractive.

I take as front vowels those in which the oral cavity is organized for articulating the front part of the conventional vowel triangle or parallelogram — more simply and accurately, those followed by front *ch*.

Bracketing the suggestion of one of the previous commentators that *Aufsteigt* is to be stressed on both its elements, we have the following pattern of stressed vowels:

(B)	F	B	B	F
	B	B	B	B
	F	F	F	F
	F	F	B	B
	F	F	F	F
	F	B	F	B
	F	F	F	F
	F	B		

Superficially evident is the fact that of the eight lines of the poem (most of them four stress lines) no fewer than four consist entirely of back or

entirely of front stressed vowels. Actually, for other reasons than those of the pattern, we are primarily concerned with the six-line interior of the poem, a further restriction of the domain and thus a great increase in the denominator of the probability figures. To say of a poem that, in four of its eight (or better four of its six) lines, the stressed vowels are either all back or all front, is to make a significant statement.

How significant? One suspects that some observers would, once it were pointed out, find it obvious, while others would argue its accuracy — or its relevance. Both reactions are unnecessarily casual. It might be well to show, in this single aspect of a more rigorous approach to Meyer's poem, just what sort of minimum analysis should precede any attribution of significance. The following will therefore be a sort of statistical excursus.

Our first aim must be to establish the probability of occurrence of a front vowel (or back vowel) in a stressed syllable in a random run of German. In the absence of any statistical count we might be tempted to assign probability measures of  $\frac{1}{2}$  to each. This is actually not far from the mark. But the ancient frequency count by F. W. Kaeding (*Häufigkeitswörterbuch der deutschen Sprache*; Steglitz, 1898) offers some opportunity to sharpen the figures. On pp. 644-645 he offers a distillation of his 10 million word count in the form of a percentage table for the occurrence of vowels. The instances are broken down into "Hauptsilben, Vorsilben, Nachsilben." The various front vowels in "main syllables" (certainly those most closely to be identified with our stressed syllables) total 59.82%, back vowels 40.72%. This might seem to warrant assigning a weight of 0.6 to F and 0.4 to B.

A simple "tree" measure will reveal the probability of all B in one four stress line, or all F. With weights of  $\frac{1}{2}$  each it is  $1/16$  — and the probability of *either* all B *or* all F is of course  $1/8$  or 0.125. With 0.6 and 0.4, the probability of all F is 0.1296, of all B 0.0256, of one or the other 0.1552.

Finding the probability of four such lines (all B *or* all F) in a sequence of six lines is the elementary problem of an independent trials process with two possible outcomes:

$$f(6, 4; 0.125) = \binom{6}{4} \cdot (0.125)^4 \cdot (0.8448)^2 = 0.0028 \text{ or}$$

one in ca. 357

$$f(6, 4; 0.1552) \text{ similarly} = 0.0062 \text{ or one in ca. 160}$$

Naturally the probabilities of five or six should be added to give a fair picture of the "odds." But these are so small that the probability, for the  $\frac{1}{2}$  weights for example, of four *or more* all B or all F lines is only 0.00296 or about one in 340. These represent the likelihood of such an arrangement "happening" or being coincidental, that is, non-significant.

Granted that either basic figure is a long way from chance, there is still a sizeable spread. The true probability figure would seem to lie

somewhere between. The reason is this. Kaeding's total percentage of occurrence of front vowels in *Hauptsilben* (which might seem to provide the more valid estimate for computing probability) is inflated by the 7.64% assigned to *ie*. Most cases (525,550 out of 893,498) are found in "syllables open to the right" (including therefore *die*) and these *ie* instances are in turn about one-half of *all* the instances of vowels in "syllables open to the right." Since words like *die* are not especially likely to bear metric stress, the total percentage of front vowels should for our purposes probably be somewhat reduced.

Needless to say, some of these figures are crude. The mathematics is elementary, and the gaps in the evidence are several. Yet I for one am convinced that even this degree of precision — or an awareness of the difficulty of making a meaningful quantitative statement — is welcome in a forest of subjectivity.

With this, we may return to the main line of interpretation.

Two further refinements support the notion of a significant and remarkably unbroken pattern. If the beginnings of two lines, 4 and 6, be treated for the purpose of this pattern as "run-on," we have for lines 2 through 7 (in any case a unity within the poem) an alternation of front and back vowels broken only in a single spot:

B B B B / F F F F F / B B / F F F F F / B F B / F F F F,  
where *wallend ihre Flut* B F B, interrupts the remarkable consistency of the oscillation.

Obviously I have adopted the conventional metrical point of view that this is an iambic poem. If more refined degrees of stress were taken into account the "weight" of the front and back vowels might be different, but in only one case, I think, could the alternation itself be changed (by reading "zu' reich"). By the same token, though the B F B interruption would be removed: "Der drit'ten wal'lend ihre Flut" F B B. Neither seems imperative. Even in so short a poem the preliminary marking of spoken stress throughout, after the Formalist fashion, would bring us around to iambs.

The second point to be made is that it is precisely the first and last lines of the poem which do not conform to the pattern. The body of the poem consisting, in its stressed vowel structure, of a remarkable alternation of front and back vowels in series is framed by a first line and a last in which the two are mixed. This is not an overwhelmingly apparent point of pattern. It needs support, and it gets it from the content.

What, in general, are the characteristics of the pattern? What are its points of relation to the developing line of the poem?

The pattern is "back and forth" in the strongest possible way, a physical movement between poles. The observed object, the fountain, does not move in any such fashion, but what it contains, as described by Meyer, does. There is a repeated picture of sequential filling and overflowing. Note that nothing need be made of other characteristics of these vowels: no pitch differences (though this is a possible avenue of exploration), certainly no esthetic or mystic or coloristic identifications.

In lines 1 and 8 there are conscious opposites within the lines: *aufsteigt* / *fallend*, and the central metaphysical observation of the poem is expressed in a contrast, at least a lexical one, whatever its ultimate unity of stasis and flux: *strömt* / *ruht*. This is the supporting evidence for the significant nature of what from our special point of view are also "mixed" first and last lines.

Within what I have called the body of the poem, that part in which, vocally, there is a regular alternation, the description is also consistent and different from the first and last lines. There is the filling and overflowing of the successive basins, a picture often admired. But what a remarkable rhythmic consistency between action and vowel pattern! Filling is accompanied by back vowels, overflowing by front, with this further sophistication: the front vowel sequence is not precisely coterminous with the words describing the basin. It ends in each case with the ordinal numeral specifying the basin, "in einer zweiten" / "der dritten." Clearly there is no absolute consistency of pattern and description. That would be both too much (of artifice) and too little (of poetry, or poetic tension between elements of structure). But it is equally clear that we are not faced with a mere coincidence.

The two aspects of "taking" and "giving" of the water, summed in line 7, are couched in a series of front vowels. It might be urged that *nimmt* and *gibt* represent a nearly dictated choice within the lexicon of German and that this is of minimum significance. Here is the sort of point at which wider statistical information might be of assistance.

From this point of view we may also look at the meter of two disputed lines. Schneider prefers to read 8 as "ünd ströemt ünd rüht," though he recognizes the possible alternative of tetrameter created by a two-beat pause. If the pattern here established represents a productive approach to the poem, it would seem effective to read F B, for reasons stated before. It would also seem perfectly possible to consider the last line either a two-stress or a four-stress one (with pauses). In the former case one could retain whatever benefit there is in the *aperçu* of F. Baumgarten (quoted by Kröll): "das Gedicht stehe auf der letzten Zeile, wie die Schalen des Brunnens auf dem Schaft."

Giving double stress to the first word, as Kröll proposes — rather than F (from the iambic pattern) or B (from the speech stress of the unusually ordered verb) — would not seem to matter much to the pattern. A certain harmony or neatness may be achieved by F B B F, but this is certainly no overriding consideration, especially compared to what may be a very real point of Kröll's, that the energy represented by double stressing *auf' steigt'* corresponds to the reality of the initial force required to raise the water high in the air, in the jet of the fountain — another impressive conjunction of artistic form with portrayed object.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> M. Kaulhausen, "Über den Ursprung von 'Dur' und 'Moll' in der Sprachmelodie der Dichtung," *WW* IV, No. 6 (1953-54), 337-349.



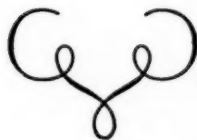
<sup>2</sup> *Liebe zum Gedicht* (Freiburg, 1952), pp. 114-121.

<sup>3</sup> "Über den Stil zweier Gedichte," *Mutterspr.* 1953, No. 4-5, 150-155.

<sup>4</sup> *Das Gedicht und seine Klanggestalt* (Emsdetten, 1952), pp. 200-201.

<sup>5</sup> Interpretations which address themselves almost exclusively to *Gehalt* are of less concern to such an investigation as this. H. Rosenfeld, for example, in *Das deutsche Bildgedicht, Palaestra* 199 (1935), pp. 219-221, treats of the contrast between *Dynamik* and *Widerstand* as reflections of Meyer's own inner dialectic, and discusses the relation of the poem to painting and architectonics. R. Maier's reading, in *Das Gedicht* (Düsseldorf, 1956), pp. 108-110, concentrates on the typological and thematic: *Dingbild* rather than *Stimmungsllyrik*; polarity of "nimmt und gibt, strömt und ruht" = polarity of life itself (following Strich in *Der Dichter und die Zeit*). I have not had an opportunity to see Romano Guardini's new reading of the poem.

<sup>6</sup> Modest support for the thesis of this article comes from the record of Meyer's extensive revising. All of the B/F changes from "Der schöne Brunnen" to "Der römische Brunnen" move in the direction of our pattern, and one ("Sich in der Marmorschale Grund" to "Er voll der Marmorschale Rund") lies within the critical six line interior and is essential to the pattern. On the numerous stages of the poem see H. Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer* (Madison, 1954), pp. 293-294. Several sources print both the versions in question, e.g. W. Linden, *Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers* (Berlin, 1935), p. 60.



## HERMANN REUTTER'S "FAUST" OPERA

GERD GILLHOFF

*Randolph-Macon College*

Among the many musical works inspired by the Faust legend during the past century and a half, a prominent place must be accorded Hermann Reutter's opera *Doktor Johannes Faust*. Its première occurred at the Frankfurt Opera House on May 26, 1936, in the staging of Walter Felsenstein and under the musical direction of Bertil Wetzelsberger. In its original form the opera was produced at more than thirty Central European opera houses. In 1954 the composer revised parts of the second and third acts. The new version has been performed successfully in Stuttgart, Wiesbaden, Kassel, Linz, Berne, and elsewhere, and a number of opera houses plan to revive the work this year in honor of the composer on the occasion of his sixtieth birthday. Of all his operatic works, *Doktor Johannes Faust* has achieved the greatest popular success.

Hermann Reutter, one of Germany's leading contemporary composers, was born in Stuttgart on June 17, 1900. From 1932 to 1936 he taught composition at the Württemberg Academy of Music, of which he is now the director. For a number of years he was also the director of the Frankfurt Academy of Music. In the earliest phases of his musical development he was close to the classical and romantic traditions, but from 1923 to 1930 Hindemith and Honegger greatly influenced the style of his compositions. In the 1930's he reverted to a simpler, less modernistic manner. W. K. Bartlett, who describes the composer as an eclectic, states: "The pioneer of the 1920's has become a defender of tradition, and though he has never given up experimenting and exploring new formal possibilities, Reutter's style now . . . is to be placed somewhere between Pfitzner and Hindemith."<sup>1</sup>

Karl Laux, who places the composer's style between Joseph Haas, the distinguished Max Reger pupil, and Hindemith, says of Reutter: "Der Abstammung nach mit Mörike verwandt, ist er wie dieser ein echter Schwabe. Eine starke lyrische Begabung verbindet sich bei ihm mit einer kräftigen Männlichkeit, die manchmal bis zur unbeugsamen Härte geht. Den gemeinsamen Nenner bildet eine musikantische Lust, die sich auch dem Experiment nicht verschließt. Auf diese Weise entstand ein Gesamtwerk von schillernder, aber doch charaktervoller Vielseitigkeit."<sup>2</sup>

Reutter's many compositions may be divided into two main groups: those which reveal his introspective, lyrical nature and those which have a more direct, general appeal. To the group reflecting the more outgoing side of Reutter's character belongs *Doktor Johannes Faust*, which has been described as a "Volksoper" and as an "echte Musizieroper." The work is in the manner of the "number" opera. Its melodic material reflects the influence of the folksong, and its harmonization is archaistic in style. While the popular element of the music is pronounced, it is also true that parts of the score are boldly and uncompromisingly original.

Unlike such operas as Gounod's *Faust* and Boïto's *Mefistofele*, which are dependent on Goethe's dramatic poem, the libretto of Reutter's work<sup>3</sup> is based on the old puppet plays on the Faust theme. In the foreword to the opera text, Ludwig Andersen, the pseudonymous librettist,<sup>4</sup> states that his chief source was Karl Simrock's synthesis, published in 1846, of a number of these puppet plays.<sup>5</sup> For his reconstruction, Simrock was largely dependent on *Doktor Faust oder der große Nekromantist*, a play in five acts, with music, by the early nineteenth-century puppet player Geisselbrecht.<sup>6</sup> Simrock's play consists of four acts with three settings, Andersen's libretto of three acts with five settings.

The opera book, which possesses literary merit and is eminently readable, at times follows Simrock's text closely, but its adherence is never slavish. The similarity is greater in Act I than in Acts II and III, where dramatic and musical factors dictated a number of changes and additions.

It would be pointless — as well as tedious — to present a scene-by-scene comparison of the libretto and Simrock's play, but as the latter represents the chief source, it provides a convenient frame of reference for the following synopsis of the opera.

Both works begin with the same opening lines of Faust's monologue in his study in Mainz, which constitutes the first setting:

So weit hab ichs nun mit Gelehrsamkeit gebracht,  
daß ich aller Orten werde ausgelacht.

Alle Bücher durchstöbert von vorne bis hinten  
und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.

A voice from above warns Faust against resorting to magic, but he will not listen. Simrock has Wagner, Faust's famulus, report the arrival of three students with a copy of a treatise entitled *Clavis Astarti de Magica*. Wagner brings him the book, but later, when Faust wishes to speak to the students, they cannot be found. In Andersen's text, they appear in person, and their fiendish laughter clearly indicates that they are emissaries of Hell. Scene 4 introduces the harlequin figure of Hans Wurst (Kasperle in Simrock's reconstruction), who is hired by Wagner to be Faust's servant. The Hans Wurst of the libretto is a less prominent figure than the Kasperle of the puppet play, and there is correspondingly less horseplay. In Scene 5 Faust draws a magic circle and with the help of the book raises three evil spirits: Auerhahn, who is as swift as the wind, Asmodeus, who is swift as a bullet, and Mephistopheles, who is as swift as thought. In Simrock's synthesis there are nine such spirits. Faust dismisses the first two and retains Mephistopheles as his constant attendant. With his own blood he then signs a deed of gift of his soul with this condition: that he be spared for twenty-four years.

In the second part of Act I the setting changes to the garden of the ducal palace in Parma. The Duke and the Duchess of Parma appear, accompanied by the Court, and the Seneschal announces the arrival of Doctor Faust, the renowned necromancer. In Simrock's play Faust conjures up a number of famous pairs, Solomon and the Queen of Sheba, Samson and Delilah, Judith and Holofernes, and finally David and Goliath. None

of these appears in the opera, where Faust is invited by the Duchess to summon up Paris and Helen. He obliges with a vision of Menelaus and Helen, who resemble the Duke and the Duchess. Paris approaches and pays his respects to the royal couple. The second vision reveals Helen's bedchamber. Paris awakes her with a kiss and induces her to elope with him. A third vision discloses an Arcadian landscape with male and female dancers, in the midst of which Faust and the Duchess, disguised as Paris and Helen, are seen in a passionate embrace. The enraged Duke tries to pierce Faust with his sword, but he merely knocks down a straw figure from the seat the magician had occupied. When servants arrive with torches, Mephistopheles renders everybody immobile and escapes together with Hans Wurst. Act I ends with the Duke cursing Faust. In the puppet play Faust is detained by Mephistopheles as the Court goes off to dinner. He is warned that the Duke intends to poison him and that the Inquisition plans to put him to death for heresy. The two then depart on a fire-spewing dragon.

Act II takes place in the interior of a tavern in Mainz, the third setting. The material it contains is entirely new. In the opening scene Hans Wurst woos and wins Gretel, the owner of the tavern. She induces him to accept the post of night watchman. Gretel is not the virago who marries Kasperle in the puppet play: she and Hans Wurst make a happy pair. Four toppers enter the tavern, singing a sixteenth-century drinking song with these opening lines: "Der liebste Buhle, den ich han, / der liegt beim Wirt im Keller." While they are discussing Faust's return to Mainz, the magician appears in their midst. They threaten to beat him for various pranks committed by him at their expense, but he sets their wives on them, and they are driven out of the tavern with brooms and sticks. A young girl with a wine jug enters the tavern. She wishes to speak to Gretel, her friend, but Faust, who is attracted by her sweet innocence, involves her in a conversation that recalls some of the romantic scenes between Faust and Margarete in Goethe's drama. Without knowing that she is in the presence of Faust, she talks to him of the famous necromancer and sings for him a ballad about a man of like character. Deeply moved, Faust reveals his identity to the young girl and declares his love for her. She returns his feelings, and they join voices in a tender love duet. This scene is interrupted by the arrival of Mephistopheles, who endeavors to distract Faust by evoking a vision of the Duchess of Parma surrounded by dancers, a vision similar to the final magic image in the garden of the ducal palace. Faust's senses are aroused as a wild dance surges about him. The young girl is induced to join in the orgiastic revels, and Faust urges her on to more and more frenzied dancing until she sinks exhausted into his arms. He kisses her passionately while Mephistopheles and the Duchess look on in triumph. The vision vanishes, and when the interior of the tavern lights up again, the girl falls dead to the floor from Faust's embrace. With his sword he attacks Mephistopheles, but the devil knocks the weapon from his hand. Faust collapses beside the body of the girl, and Mephistopheles



towers in triumph above the prostrate pair. Musically and dramatically, this scene represents the climax of the opera.

Act III begins with the fourth setting, an open space before a cemetery chapel above the Rhine near Mainz. In the foreground is a life-size figure of the mother of God. This setting is also absent from the puppet play, but throughout its four scenes are correspondences with the first scenes of Act IV in Simrock's version.

Evening is drawing near. The children who are singing and playing games in front of the chapel run away as Faust approaches. He soliloquizes about the empty pursuits of the past twelve years, and stopping beside the gravestone of his mother, his thoughts revert to his childhood. The main part of this monologue consists of lines 2285-2302 and 2317-2324 from Lenau's poem *Faust*. The Angelus bell rings, summoning the devout, among them a young girl, to prayer inside and outside the chapel. Mephistopheles tries to disturb the meditations of Faust, who feels sincere repentance and seeks to break the pact. He kneels before the image of the Mother of God and prays. The devil has the figure of Venus take the place of the holy image, and Faust's passions are inflamed anew; he wants to possess Venus (in Simrock's play it is Helen), but as he rushes toward her, the devil tells him that he cannot enjoy her unless he renews the pact. This Faust does, but as he is about to embrace the goddess, she vanishes, and he realizes that he has been duped and that he is doomed forever. His despair becomes complete when he learns that the time allowed him by the pact will be up at midnight, Mephistopheles having served him twelve years by day and another twelve years by night.

The second setting of Act III (the final setting of the opera) presents the same street scene as Act IV of Simrock's reconstruction. In the center is a small square with a fountain. A house projects onto the stage from the left. An illuminated chamber on its ground floor is open toward the audience and reveals Hans Wurst singing a lullaby and rocking his and Gretel's child. His wife enters with a lighted lantern and sees him off on his nightly rounds. The scene is idyllic. A little later Faust appears; he is in great distress and wearily sits down on the edge of the fountain. The tower clock strikes a quarter past eleven. The three students of Act I walk by with a copy of the treatise on magic used by Faust to summon the evil spirits. Holding aloft the book, they say to him: "Da Ihr wohl nicht mehr braucht, / so haben wir es abzuholen / untertänigst uns erlaubt." Faust raises no objection, realizing too late that by letting them have it he has relinquished the one instrument by means of which he might still have been able to control the forces of Hell. The clock strikes half past eleven. The remaining scenes of the opera are very similar to the second half of the final act (Act IV) of Simrock's version. Hans Wurst finds Faust beside the fountain and demands the wages his former master still owes him, but the magician tells him that he has lost everything except his coat, which he may have. The canny night watchman rejects the offer, fearing that if he wore the coat he might be mistaken for Faust. After a

final dialogue between Faust and Mephistopheles the clock strikes twelve. Faust seeks desperately to escape, but devils block his way wherever he turns, and he is dragged off to Hell. In the concluding scene townspeople stream from all sides and join Hans Wurst and Gretel in a gay finale. They dance the "Kehraus" and sing the opera's last chorus:

Liebe und Glück, die konnten ihm nicht werden,  
denn er vergaß das Wichtigste auf Erden:  
Liebe und Glück, die wohnen nur im Herzen.  
Wer das vergißt, bezahlt's mit Not und Schmerzen!  
Was nützt das Gold, Verstand und alles Wissen,  
wenn wir am End damit zur Hölle müssen.

All form a row at the front of the stage and bow to the audience.

Aus ist das Spiel, ihr könnt nach Hause gehn,  
recht gute Nacht, lebt wohl, auf Wiedersehn!

In a letter dated June 23, 1959, Dr. Hermann Reutter kindly supplied the following information about his revision of the opera:

Im Jahre 1954 entschloß ich mich zur Änderung einzelner Szenen: des Bacchanals im 3. Bild und der Friedhofsszene (4. Bild). Durch Einbeziehung von Klavier und 4 Saxophonen sowie von exotischem Schlagzeug erfuhr das 3. Bild — wie ich glaube — eine erhöhte Spannkraft, im 4. Bild wurde sogar vom Librettisten eine neue Figur: der Greis eingeführt, der dieser Szene eine tiefere Bedeutung zu geben vermag als es durch die Verwandlung der Mutter Gottes zur Venus — siehe 1. Fassung — geschehen konnte. Formal ist im übrigen alles beim alten geblieben: ich versuchte, als ich den Stoff übernahm, eine echte Oper zu schreiben in fließendem Wechsel rezitativischer und arioser Teile, wobei das Themenmaterial nicht leitmotivisch verwendet wurde, sondern aus der jeweiligen dramatischen Situation heraus charakteristische Varianten erfuhr, mit geschlossenen Formen, Ensemblesätzen und Orchesterstücken, das Schema der Nummernoper leuchtet also überall durch mit spürbarer Betonung des vokalen Elements bei ausgespartem, gleichwohl stark besetztem, jedoch differenziertem Orchesterklang.

As the above passage indicates, the changes are most noteworthy in the bacchanale (the finale of Act II) and in the scenes for the fourth setting (the first part of Act III). Reutter and Andersen did not alter the essential structure of the opera: the two levels, the fantastic Faust action and the lower middle-class idyll of Hans Wurst and Gretel, have been retained. The new bacchanale, which one critic describes as a "satanischen Rauhnightspuk exotischer Maskentänze," is devoid of all reminiscences of the Venusberg music in Wagner's *Tannhäuser* and employs modern dance rhythms. The other major change introduces the figure of the Old Man, who begs Faust to repent of his loathsome life and seek mercy of the Savior (cf. the first appearance of the Old Man in Scene XIV of Marlowe's *The Tragical History of Doctor Faustus*). In the opera Faust scorns the Old Man's prayer and kills him with his sword. The angry crowd prepares to attack Faust, who now wants to die and urges them to kill him. Mephistopheles intervenes, and the attackers withdraw into the

châpêl. "Ihr seid sehr schlau," the devil says to Faust, "und wolltet durch den Tod von Menschenhand entgehen dem, was ich euch zudedacht." These innovations lend dramatic tension and movement to the somewhat static first part of Act III; they supplant the long monologue derived from Lenau and the transformation of the image of the Mother of God into the figure of Venus, which opera houses had found difficult to stage.<sup>7</sup>

In his foreword to his reconstruction of the old puppet plays on the Faust theme, Karl Simrock writes:

Nächst Goethes Faust hat ohne Zweifel das alte *Puppenspiel von Faust* unter allen Werken, wozu die Faustsage Veranlassung gegeben hat, das größte poetische Verdienst. Es stellt die Faustsage anziehender dar als das Volksbuch und reiner als Goethe, der sich nach dem Grundgedanken seines Gedichtes von der Sage, der Fausts Höllenfahrt wesentlich ist, entfernen mußte. Von dem Werk des großen Meisters wird es nicht in Schatten gestellt; es ist in seiner volksmäßigen Art ebenso kühn und geistreich erfunden und durchgeführt; als Bühnenspiel runder und von stärkerer, wenn auch nicht so tiefgreifender Wirkung.

Surely Simrock overrated the literary value of the old puppet plays, but he performed a valuable service with his synthesis by rescuing an older form of the Faust legend from oblivion. In a somewhat similar way, Reutter has succeeded in revitalizing the Faust legend by reverting to its pre-Goethean character and restoring its popular elements.

In some respects, however, the libretto employed by Reutter differs considerably from the old puppet plays admired by Simrock. It lacks their rowdiness and vulgarity. It includes lyrical and dramatic sequences that are foreign to the spirit of the genre. One cannot read the libretto without being reminded repeatedly of Marlowe's tragedy, of Goethe's *Faust I*, and of Lenau's Faust poem. This is particularly true of Act II and the first part of Act III. The tavern scene with Faust and the four toppers, for example, brings to mind "Auerbachs Keller in Leipzig" and the figure of the praying girl in the cemetery scene suggests the appearance of the phantom form of Gretchen in "Walpurgisnacht."

Reutter again employed the figure of Faust in an opera when in 1949 he based a musical score on the libretto derived by Ludwig Andersen from Christian Dietrich Grabbe's drama *Don Juan und Faust*. This work differs vastly in scope and manner from the "Volksoper" of 1935. In it Reutter

. . . aims at the creation of music-drama in its purest form by subordinating the music entirely to the libretto and the requirements of the stage. The vocal writing is recitative-like in character and only occasionally develops into *arioso*; the orchestra is used with the greatest restraint and only in the interludes is it given an opportunity for symphonic development. The work, a conglomeration of operatic elements, spoken dialogue, miming and ballet, is stylistically a strange mixture of tonal and atonal writing brought about by an attempt to surround each leading character with a descriptive harmonic sphere. (Bartlett, p. 136)

The high literary quality of the opera texts used by Hermann Reutter continues the tradition established by such librettists as Hugo von Hof-

mannsthal, Stefan Zweig, and Hans Pfitzner. Some of his other operas employ texts by André Gide, Alexander Lernet-Holenia, and Rudolf Bach. Reutter, who is essentially a composer of vocal music, has also written numerous song cycles and choral works to poems by Hölderlin, Goethe, Brentano, Keller, Storm, and Huch. Compositions of recent date include "Drei Zigeunerromanzen," based on poems by Lorca, and "Weltlicht," a song cycle based on seven poems by the Icelandic Halldor Laxness.

<sup>1</sup> W. K. Bartlett, "Hermann Reutter," *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed. (London, 1954), VII, 136.

<sup>2</sup> Karl Laux, "Hermann Reutter," *Musik und Musiker der Gegenwart*, I (Essen, 1949), 203.

<sup>3</sup> Hermann Reutter: *Doktor Johannes Faust*. Oper in drei Aufzügen (fünf Bildern). Text von Ludwig Andersen. Op. 47. B. Schott's Söhne (Mainz, 1936). The same company has also published a pianoforte arrangement of the score by the composer.

<sup>4</sup> Real name: Ludwig Strecker (b. 1883). Strecker has also written librettos for Ermanno Wolf-Ferrari, Joseph Haas, and Werner Egk.

<sup>5</sup> The text of Simrock's play is included in *Die Faust-Dichtung vor, neben und nach Goethe*, I (Berlin, 1913), 271 ff.

<sup>6</sup> For the sources of Simrock's puppet play, see E. M. Butler, *The Fortunes of Faust* (Cambridge, 1952), pp. 90-92.

<sup>7</sup> For discussions of the revised opera and reviews of its première at the Stuttgart Staatstheater, see Ernst Thomas in *Musikleben*, July-August, 1955, p. 274, Kurt Honolka in *Musica*, July, 1955, pp. 325-26, and Erich Herrmann in *Melos*, July-August, 1955, p. 226. These three critics give unstinting praise to the new bacchanale, but Ernst Thomas and Kurt Honolka are less enthusiastic about the changes in the first part of Act III. Ernst Thomas holds that the scenes with the Old Man are a "Handlungsrudiment" which has not been sufficiently integrated to be wholly effective.





## EIN KLEINER BLICK IN DIE KÜNSTLERISCHE VERWAND- LUNG: ZU KELLERS „ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE“

EDITH A. RUNGE  
*Mount Holyoke College*

Während Gottfried Keller im Winter 1848-49 in Heidelberg weilte, hielt der atheistische Religionsphilosoph Ludwig Feuerbach im dortigen Rathaussaal seine berühmten Vorlesungen über das Wesen der Religion. Diese fanden im Rathaussaal statt, denn obwohl die Heidelberger Studentenschaft Feuerbach eingeladen hatte, blieben ihm die Tore der Universität versperrt.

Noch wenige Jahre vorher hatte Keller gegen den Diesseitsglauben der Feuerbachianer Stellung genommen (siehe die Sonette „Die Hehler“ und „Den Zweifellosen“ u. a.), und nicht lange vor seiner Abreise aus Zürich hatte er Feuerbachs Epigramme entschieden abgelehnt. Nun, in dem ersten Winter seines Heidelberger Aufenthaltes, hörte er bei Feuerbach und war von diesem als Menschen und Gelehrtem nicht nur tief beeindruckt, sondern fand alsbald in Feuerbachs Lehre die philosophische Formulierung dessen, wonach es ihm längst verlangt hatte: die entschlossene und freudige Bejahung des Diesseits, auf Grund eben der Einmaligkeit und Abgeschlossenheit des irdischen Daseins. — Indem mit dem Gottesglauben auch der Unsterblichkeitsglaube wegfällt, gilt nur mehr, und darum umso entschiedener, der eine, jetzige Augenblick. Es gibt, heißt es nun, nur das Leben hier; dahinter und darum liegt das Dunkle, Unbekannte, bzw. das Nichts. Von nun an legt Keller den Akzent auf das Hier, welches eben durch seine Einmaligkeit bedeutender, wichtiger und leuchtender wird; deshalb soll es auch als wertvoller betrachtet und möglichst tief, ernst und schön gelebt werden. Natürlich bleibt der dunkle Hintergrund; das Leuchtende des jetzigen Moments sticht erst gegen das Dunkel recht klar ab:

Ich hab' in kalten Wintertagen,  
In dunkler, hoffnungsarmer Zeit  
Ganz aus dem Sinne dich geschlagen,  
O Trugbild der Unsterblichkeit.

Nun, da der Sommer glüht und glänzet,  
Nun seh' ich, daß ich wohl getan;  
Ich habe neu das Herz umkränzet,  
Im Grabe aber ruht der Wahn.

Ich fahre auf dem klaren Strome,  
Er rinnt mir kühlend durch die Hand;  
Ich schau' hinauf zum blauen Dome —  
Und such' kein bessres Vaterland.

Nun erst versteh' ich, die da blühet,  
 O Lilie, deinen stillen Gruß,  
 Ich weiß, wie hell die Flamme glühet,  
 Daß ich gleich dir vergehen muß!

Viele andere Gedichte in der Reihe „Sonnwende und Entsagen“ drücken dieselbe Haltung aus. In dem Gedicht „Wir wähten lange, recht zu leben“ heißt es:

Nun haben wir das Blatt gewendet  
 Und frisch dem Tod ins Aug' geschaut;  
 Kein ungewisses Ziel mehr blendet,  
 Doch grüner scheint uns Busch und Kraut!

Dies alles ist freilich wohlbekannt. Was uns aber ein vielsagendes, ja ein markantes Beispiel der Eigenart des künstlerischen Schaffens liefert, ist die Tatsache, daß Keller diese seine Weltanschauung in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ins *Bild* und in die notwendige Tragik der *Handlung* verwandelt. Sie geht total im Künstlerischen, in Bild und Form auf.

*Ins Bild*: ich begnüge mich mit den deutlichsten Beispielen. Sali und Vrenchen, die unglücklichen, unschuldigen Austräger anderer, älterer Schuld und Verstrickung, deren Dasein traurig, bedrückend und düster verläuft, finden sich plötzlich, nach langem Auseinandersein, wieder. Sie müssen ihre zwei heruntergekommenen Väter zum Fischen begleiten. Es ist ein schwarz verhängter Tag, Gewitter droht oben wie unten. Gegen die Schwärze am Himmel und gegen das Peinlich-Gräßliche der Schlägerei der beiden Alten auf der wackligen Brücke über dem dunklen Fluß leuchtet nicht nur Vrenchens erstaunlich schönes Gesicht, ihr blitzartiges Lächeln, sondern auch der ebenfalls blitzartige Augenblick der starken, alleingültigen Liebe, der wiederentdecken:

Unwillkürlich legte [Sali] aber seine Hand an seinen eigenen Vater . . . so daß . . . die ganze Gruppe unruhig hin und her drängte, ohne auseinander zu kommen. Darüber waren die jungen Leute . . . in dichte Berührung gekommen und in diesem Augenblicke erhellte ein Wolkenriß, der den grellen Abendschein durchließ, das nahe Gesicht des Mädchens und Sali sah in dies ihm so wohlbekannte und doch so viel anders und schöner gewordene Gesicht. Vrenchen sah in diesem Augenblicke auch sein Erstaunen, und es lächelte ganz kurz und geschwind mitten in seinem Schrecken und seinen Thränen ihn an.

Schon in diesem einen großartig plastischen Bild gestaltet Keller den Kontrast zwischen dem Nichts, dem drohenden Dunkel, und dem Lieben und Schönen, um eben letzteres durch den düsteren Hintergrund erst recht als Liebes, Schönes, Wertvolles und Gültiges hervorzuheben. Dasselbe gilt von Vrenchens Augen und den Fenstern ihres Hauses: beide sind blank, funkelnd, sie strahlen besonders prächtig über Armut und Dürftigkeit hinweg; beide, Augen wie Fenster ersetzen allen Staatmangel und wirken so schön, und stark, weil sie gegen ärmliche Klei-

ding und sonstige Verfallenheit leuchtend abstecken: „Das Haus selbst war . . . kläglich anzusehen; die Fenster waren vielfältig zerbrochen und mit Papier verklebt, aber doch waren sie das Freundlichste am Verfall; denn sie waren, selbst die zerbrochenen Scheiben, klar und sauber gewaschen, ja förmlich poliert und glänzten so hell wie Vrenchens Augen, welche ihm in seiner Armut ja auch allen übrigen Staat ersetzen mußten.“

Der Dichter verkörpert denselben Kontrast in vielen andern Bildern dieser Geschichte: Vrenchen, sauber und, in ihrer lückenlosen Armut nach Möglichkeit „geputzt“, trägt einen wunderschönen Strauß Blumen an der Brust. Sali kann sie nur anstaunen. „Du beschaust meinen Strauß?“ sagte Vrenchen, 'hab' ich nicht einen schönen zusammengebracht? Du mußt wissen, dies sind die letzten Blumen, die ich noch aufgefunden in dieser Wüstenei . . . und wie sie nun gebunden sind, würde man es ihnen nicht ansehen, daß sie aus einem Untergang zusammengesucht sind!“ Oder: Vrenchen und Sali verbringen friedlich und unschuldig die Nacht in Vrenchens leerem Hause, das nun kein Zuhause, keine Heimat mehr ist, indem sie aneinandergelehnt auf dem Herde sitzen, eins die Gegenwart des andern genießend, und darum, selbst in all der Leere, glücklich. — In all diesen Bildern gewinnt Schönes und Liebenswertes seine intensive Bedeutung durch die Wüstenei und Trauer, der es abgewonnen wird; es gewinnt seinen wahren Charakter wie seinen Wert durch die Einmaligkeit.

Der — unvermeidliche — Verlauf der *Handlung* führt das Thema konsequent aus. Sali und Vrenchen haben keine Zukunft, für sie gibt es keine Hoffnung auf ein gutbürgerliches, anständiges Zusammenleben. Dafür gibt uns der Dichter reichlich Belege: Sali und Vrenchen sind beide gänzlich mittellos; Sali kann nichts, er hat nie ein Handwerk gelernt, nie irgend solide Arbeit tun müssen; außerdem könnten diese zwei nicht in Seldwyla leben, selbst wenn sie Geld oder Arbeitsmöglichkeit hätten, wegen der Väter jahrelangem Streit und der Leute Klatschsucht und Boshaftigkeit. Aber vor allem andern ist ihnen eine gemeinsame Zukunft dadurch verammelt, daß Sali Vrenchens Vater geschlagen hat, weil dieser die Tochter mißhandelte, und durch den Schlag ist der Alte total blödsinnig geworden. So bleibt den Liebenden nur der *eine*, all-einzige Tag, an dem sie alles Glück eines ganzen Lebens zusammen ernst-feierlich auskosten müssen. Bis zu dem schicksalsdunklen Abend ist es daher ein ausnehmend herrlicher Tag. Die zwei benehmen sich musterhaft, essen reichlich und gut an schmucken Tischen in freundlichen Wirtschaften, wandern verliebt und sittsam durch den Wald, genießen alles, was ihnen beschert wird, aufs intensivste. „Denn die armen Leutchen mußten an diesem einen Tage, der ihnen vergönnt war, alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben und sowohl die verlorenen Tage der zarteren Zeit nachholen als das leidenschaftliche Ende vorausnehmen mit der Hingabe ihres Lebens.“

Man kann wohl sagen, die Feuerbachsche Theorie erfährt in dieser

Novelle eine wahrhaft künstlerische Verwandlung ins Bild und in die notwendige Entwicklung der Handlung. Denn der Dichter legt den Akzent nicht nur einfach darauf, daß Sali und Vrenchen nur den einen Tag hatten und daß der also außerordentlich schön sein sollte, sondern er betont ausdrücklich, daß diese beiden, in ihrer hoffnungs- und ausweglosen, traurigen Lage den einen Tag haben mußten und hatten. *Daher* wird er umso bedeutsamer und intensiver gelebt. Schon als die zwei ihren Plan fassen, erzählt uns der Dichter: „ . . . denn wenn das Übermorgen auch umso dunkler und unbekannter hineinragte, so gewann die ersehnte Lustbarkeit von morgen nur einen seltsam erhöhten Glanz und Schein.“

Das Wenige, der kurze vergängliche Moment wird gerade dadurch erhöht, weil er einzig ist und aus dem Dunklen, Nichtigen strahlend hervorsticht. Indem der Dichter dies in Farbe und Geschehen darstellte, vollzog er *die* künstlerische Gestaltung der Feuerbachschen Doktrin. Es handelt sich nämlich in dieser Geschichte um etwas ganz anderes als Kellers sonstige Verwendung oder Bewertung jener Lehre. In seinen ethisch-didaktischen Novellen, z. B., tritt sie eher als Lebensform *per se* auf, als Haltung und als Basis der Sittlichkeit. — Es wäre noch hinzuzufügen, daß Sali und Vrenchen *bewußt* den einen Tag als den einzigen feiern, daß sie ihn deshalb mit so erhöhter Sittsamkeit, Intensität, mit solchem schönen Ernst durchdringen und mit solcher freudigen Entschlossenheit genießen. Darin ist die Geschichte, in der die Feuerbachsche Weltanschauung sonst ganz ins Künstlerische übersetzt wird, doch auch der eigenen Haltung Kellers, seiner Annahme der Lehre Feuerbachs, wiederum analog.





## NESTROY, THE POLITICAL SATIRIST

CLIFFORD A. BARRACLOUGH  
*Oberlin College*

Johann Nestroy (1801-1862) enjoyed great popularity in Vienna from the early thirties to the sixties of the nineteenth century. People eagerly thronged into the theater to see his folk comedies, noted for their blend of caustic humor, satire, and caricature. Nestroy's *bons mots*, products of his effervescent wit, passed eagerly from mouth to mouth in the streets and crowded coffee houses of the imperial city.

With the appearance of *Freiheit in Krähwinkel* on June 1, 1848, the liberals of Vienna jubilantly hailed Nestroy as a champion of their party. Indeed this work, which played constantly throughout the summer until October 4, contains *in nuce* the atmosphere and many significant events of the revolution — the passionate quest for freedom, the despotism of the officials, the evil influence of the Ligurians, a much hated Jesuit order, and their expulsion from Vienna, the hopes of the reactionaries for aid from the Russians, the banishing of Metternich, and finally, the students on the barricades. Nestroy had captured the wild fanaticism of the liberals, ecstatically drunk with freedom and liberty, and had concentrated all this in the figure of the insurgent Ultra. How great the empathy of the audiences in that eventful summer must have been as they listened to Ultra satirizing in his monologue the conditions of the pre-March era!

Was haben wir ferner alles für Freiheiten g'habt! Überall auf'm Land und in den Städten zu gewissen Zeiten Marktfreiheit. Auch in der Residenz war Freiheit, in die Redoutensäle nämlich die Maskenfreiheit . . . Wir haben sogar Gedankenfreiheit g'habt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten haben. Es war nämlich für die Gedanken eine Art Hundsverordnung. Man hat s' haben dürfen, aber am Schnürl führen! — Wie man s' loslassen hat, haben s' einem s' erschlagen. Mit einem Wort, wir haben eine Menge Freiheiten gehabt, aber von Freiheit keine Spur.<sup>1</sup>

However, his very enthusiasm reveals the emptiness of his phrases. Nestroy very skillfully employs the Viennese diminutive in what seems on the surface to be a suitable description of the circumstances in the small sphere of Krähwinkel, but, in the light of later developments, obviously satirizes the popular political slogans of the day. Ultra declares:

Wir haben ein absolutes Tyrannerl, wir haben ein unverantwortliches Ministeriumerl, ein Bureaukratierl, ein Zensurerl, Stadtschulderln, weit über unsere Kräfte, also müssen wir auch ein Revolutionerl und durchs Revolutionerl ein Konstitutionerl und endlich a Freiheiterl krieg'n. (SW, V, 144)

As the revolution breaks out, Ultra is transformed into a delirium of freedom and wildly declares his intentions to fight fiercely for the cause of the revolution or die in the attempt.

To be sure when one reads *Freiheit in Krähwinkel* for the first time, one is not sceptical of Ultra's flamboyant outbursts, but he is swept along by force of events, by the great hopes of the liberals borne on the crest of their enthusiastic idealism. Nestroy, too, was doubtless affected by the political intoxication of the day; he took part in the National Guard as did the rest of Director Carl's troupe. Lanzaedelli's water color depicts the two principals of the troupe, the thin, spidery-legged Nestroy and the short, corpulent Wenzel Scholz, atop the barricades. If the mere sight of this painting suffices to evoke a smile, how much greater must the effect have been to see these two comedians in flesh and blood on the stage breathing life and vigor into Nestroy's sharp effervescent dialogue and couplets!

In spite of his sympathetic attitude toward the new movement, Nestroy was too circumspect to be lured by the slogans and promises of one party. For a time he might be content to propagandize its program, but he could not permanently attach himself, for a satirist's chief task is to reveal human inadequacies; to do so he must maintain an inner freedom from political platforms and their one-sidedness. This objectivity is revealed in his political plays. The meaningless bombast and hollow promises of Ultra's grandiloquent program cannot fail to reveal Nestroy's intent to satirize the political slogans of the day. As the revolution progresses, Ultra denounces all governmental restrictions and proclaims freedom of speech, freedom of the press, indeed every possible sort of freedom. But what lies behind this high-sounding word "freedom"? The furrier sees in it a chance to increase his business through the sale of fur caps for the national guard. For many the much publicized freedom affords a new form of entertainment with which they may become intoxicated. A poet sees in it a new source of poetic inspiration while a housewife deplors it as the ruination of her spouse, for whenever she plans an evening at home, her husband must be off to perform guard duty. Freedom is either proclaimed in language so exaggerated that it appears to be nothing but vacuous verbiage, or in a manner so completely devoid of form that one is led to deduce similar conclusions about the source of Ultra's inspiration: "Ei, ei / Wie sind wir so frei! / Das ist uns ganz neu, / Sonst nur Sklaverei, / Jetzt Freipresserei, / Volksregiererei, — / Drum Jubelgeschrei, / Wie sind wir so frei! / Ei, ei, Ei, ei." (SW, V, 186)

The general tone of *Freiheit in Krähwinkel* is predominantly pre-revolutionary and ends with an affirmation of the revolution. However, Nestroy did not hesitate to criticize the liberal movement. In spite of the optimistic close of Ultra's last speech, Nestroy did express his misgivings for the future in the dream of the mayor, which the Viennese at the time did not take seriously. In this dream the mayor sees the citizens of Krähwinkel kneeling down before himself and a Russian general. In the background Cossacks and Russian Grenadiers are wielding whips, and the entire tableau is presented to the accompaniment of a Russian triumphant march. History substantiated the mayor's dream and not the overconfident optimism of Ultra.

After the uprising in Vienna when the liberals had wrested the promise of a constitution from the feeble emperor, Ferdinand I, the Czechs demanded local autonomy with their own elected Diet, while the Magyars prepared to establish Hungary as an almost independent kingdom. This last proposal roused opposition among the repressed Slavs, who split the Hungarian kingdom in two by proclaiming a southern Slav state to include the Croats and Serbs. All the new governments demanded recognition from the paralysed ministry at Vienna, and all adopted liberal programs, which promised the peasants relief from feudal dues, the middle class freedom of speech and the press, and all the citizens the benefit of a representative government. However, the tide soon turned. The insurgent factions fell to attacking one another, and the conservative forces seized the opportunity to strike back.<sup>2</sup> Rivalry between Germans and Czechs enabled Prince Windischgrätz to recapture Prague for the imperial government and, in October of 1848, Vienna. Ferdinand resigned the throne to his nephew, Franz Joseph I, who dissolved the revolutionary assembly, threw out the newly completed constitution, and restored much of the conservative regime. The indifference with which the Austrian people accepted this defeat of the liberal movement greatly disappointed Nestroy. Their ideals had been great, but the people had not been able to live up to them. His disappointment can be clearly felt by comparing his strong faith in the people as they oust the Ligurians in *Freiheit in Krähwinkel* with the bitter disillusionment of Heugeig'n in *Lady und Schneider*, his next political satire. The mayor of Krähwinkel asks who is to venture to drive out the Ligurians. Ultra answers: "Jemand, der vieltausendmal mehr is als wir alle zwei miteinand', das Volk!" (SW, V, 191). Heugeig'n (Nestroy) reveals the people's inability to measure up to the high standards of liberalism: "Das Volk is ein Ries' in der Wiegen, der erwacht, aufsteht, herumtargelt, alles zusamm'tritt und am End wo hinfallt, wo er noch viel schlechter liegt als in der Wiegen" (SW, V, 230). Many have become *Umsattler*, i. e., turncoats, now that the revolutionary effort has been quelled, and they now revile the liberal cause. Ironically enough, Nestroy himself was accused of being an *Umsattler*. *Freiheit in Krähwinkel* had been so widely acclaimed and interpreted solely as an apotheosis of the revolutionary movement that the appearance of his subsequent political satires, *Lady und Schneider*, *Höllenangst*, *Der alte Mann mit der jungen Frau*, and *Verwickelte Geschichte* with their criticisms of the movement were viewed as retractions of Nestroy's previous attitudes. Nothing could be farther from the truth! As has been shown, *Freiheit in Krähwinkel* is by no means a one-sided glorification of the revolution, but contains the seeds of Nestroy's distrust and fear of revolutionary excesses. As that fateful summer of 1848 gave way to fall and winter of the following year, Nestroy saw all too clearly the emptiness behind the high sounding political slogans: "Sie müssen mich noch wo an die Spitze stellen, sei's Bewegung oder Klub, liberal, legitim, konservativ, radikal, oligarchisch, anarchisch oder garkanarchisch, das is mir alles eins, nur Spitze!" (SW, V, 239) cries the frustrated tailor Heugeig'n in *Lady*

und Schneider. Heugeig'n marks a further stage in Nestroy's disillusionment over the political scene. He is no longer a problematic figure such as Ultra, a composite of liberal earnestness and fanatical verbosity, but a pure caricature of the political zealot of middle-class origin. Not content to remain in his tailor shop and earn his living, he strives to play an important role in world affairs. Here again Nestroy reveals the effects of the unsettled times on certain members of the bourgeoisie. The beer tapper (*Bierführer*) Fass in *Verwickelte Geschichte* represents the lowest form of political madman. With one breath he cries for fraternity and unity and with the next complains that these aims are to be achieved through the widespread destruction, for everything which exists is disturbing to him and hence must be abolished! Nestroy was aware of the fact that poverty was one of the underlying forces behind the liberal movement of the nineteenth century and recognized the need for social welfare. Nevertheless, since he possessed the typical bourgeois fear of communism, he believed that social reform should be executed within the existing class boundaries: "So glauben's Freiheit, heißt unscheniert schimpf'n über'n Staat / Und das, was man braucht, dem wegnehmen, der's hat. / . . . Ah, wenn d' Freiheit Kommunismus wird, nein, / Da hört es auf, ein Vergnügen zu sein." (SW, V, 296) If the proletariat wished to join forces with the democratic movement, Ultra (Nestroy) had no objections as long as they respected the property rights of others.

Nestroy's disappointment in the people increases as he realizes ever more clearly that they are not ready to render more than lip service to the principles of democracy: "so viele herrliche Ideen haben, daß wenn s' ins Leben treten, wachsen sie sich miserabel aus" (SW, V, 328). Political gatherings had merely become occasions for overindulgence. Even freedom of the press, which he so fervently desired, had given rise to nothing but cheap political smear sheets.

Perhaps the views of the mayor in *Freiheit in Krähwinkel* were not so far removed from Nestroy's own concept of government: "The ruler is the father, the subject a little child, and freedom a sharp knife" (SW, V, 160). Even after the reaction had set in, when it had become dangerous to have been a liberal, it is to Nestroy's credit that he did not hesitate to declare in the words of Kern, the old man in *Der alte Mann mit der jungen Frau*: "But Herr Frankner, don't you think I view the situation clearly?" — He is addressing a political refugee — "What you did, hundreds have done either in word or deed or thought. Who can maintain he hasn't taken part in the present European crisis?" (SW, V, 449). Thus there can be no fair basis for punishment of political crimes after such a revolution, for "according to the law hundreds of thousands deserve death. Naturally, that won't do, but this one is placed before the firing squad, another is sentenced to fifteen years imprisonment, and still another is awarded a medal — and actually they have all done the same thing" (SW, V, 450). Thus while strictly speaking Nestroy adhered to no particular political party, he might be considered as an enlightened



conservative with strong liberal tendencies, who, disillusioned with the 1848 revolution, was forced to conclude: "Die Revolution war in der Luft, jeder hat sie eingeatmet – und folglich, was er ausg'haucht hat, war wieder Revolution" (*SW*, V, 449):

~~~~~  
<sup>1</sup> *Johann Nestroy Sämtliche Werke*, ed. Bruckner and Rommel (Wien: Anton Schroll, 1930), V, 140 f. This work is henceforth cited as *SW*.

<sup>2</sup> As early as *Freiheit in Kräbwinkel* (1848), Nestroy had such fears (*SW*, V, 191): "Macht nur Krawall, bringt die Verwirrung aufs höchste, dadurch steigen die Aktien der Reaktion!"



## TEXTBOOK REVIEWS

### Reading German for Scientists.

By Hans Eichner and Hans Hein. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1959. xi + 207 pages.

In this day of "German for Graduate Students," "Scientific German," and the like, many of us are faced with the task of meeting the growing demand for a "reading knowledge" of German to be obtained as speedily and efficiently as possible. This has its obviously frustrating side, but it is true that we are constantly stimulated to refine our knowledge of the structure of the language and of learning problems by asking ourselves, "What are the absolutely minimum clues that will lead the student to an understanding of this text?" The authors of the present addition to the field have asked themselves this question, but still they have been led astray repeatedly by the native speakers' knowledge of the grammar of every-day spoken German.

Most readers would probably be inclined to ignore the exercises for translation into German, though judicious use of them is defensible. 5: *Du* and *ihr* are used from the start, though their meanings and the form *Sie* do not come until p. 30. On the basis of simple frequency, one is even tempted at times to suggest relegating all persons except the third singular and plural to appendix summaries. 8: *Jener* is still with us, in the general meaning "that." 12: Of what use to the student is the information that certain prepositions take the dative, others the accusative, and so on? It is difficult to construct many examples to demonstrate that the case after a preposition — even *an*, *auf*, etc. — is ever of minimal significance. Nothing is said about meanings, the real problem. 28: Is it necessary to describe the types of verbs that require *sein* as auxiliary in the perfect tenses? Why not simply say that a form of *sein* in certain circumstances must be translated by a form of "to have"? 30: Here as at many other points, the reader wonders how often a chemist will be reading forms like *Warte! Nehmt! Werden Sie!* and so on. There is no reason why the imperative can not be dealt with along with the subjunctive used in exhortations. 39: The personal pronouns include the genitive forms and *meinetwegen*, *deinetwegen*, etc. A frequency count of technical literature would probably suggest abandoning these. 47: Dependent word order is disposed of in just twenty-five lines. This is not enough: when a student must learn as quickly as possible to find his way around in a German sentence, the importance of emphasis on the three significant positions in the sentence — especially final — becomes greatly magnified. 61: The familiar composition approach crops up in "*This equation cannot be solved* may be rendered into German in four ways: . . ." 66: The weak adjectives are given in full. In a grammar for reading German it seems fair to tell the

student that the presence of *-e* or *-en* provides information only when the preceding modifier has the ending *-e* or *-er*. 75: Inseparable prefixes take two pages to discuss, but separable prefixes only one. 109: Indirect discourse is given the customary rather elaborate treatment, though lengthy passages in the subjunctive such as the one on 110-11 are rare in technical writing.

If the preceding has seemed harsh, it is only because reading the present book called to mind observations that apply to many other grammars that still stand halfway between the usual composition approach and a wholehearted commitment to a reading approach. In general the sequence appears to be very sensible, and the treatment of many points, such as the extended modifier construction, the anticipative use of prepositional compounds, and cognates—compounds—derivatives, could hardly be improved.

University of Wisconsin.

—William Z. Shetter

### Im Geist der Gegenwart.

Edited by Daniel C. McCluney, Jr., New York: Oxford University Press, 1959. 248 pages.

The contemporary German stories collected in this attractive and clearly printed paper-back volume are a useful addition to the material already available for second year college students not only because their language is appropriate to the second year level, but also because they represent the work of such currently popular authors as Heinrich Böll, Gerd Gaiser, and Werner Bergengruen, among others, and hence can scarcely fail to stimulate discussion of problems affecting Germany today. The collection has the added virtue of being large enough to enable an instructor using the book for one semester to make his own selection among the stories.

In view of these advantages it is all the more regrettable that the footnotes and vocabulary of the book suffer from numerous errors, inadequacies, and omissions. Too many of the footnotes are mere translations of individual words already in the vocabulary; other footnotes, for example *Vielliebchen* (p. 95), give information which is too vague and scanty; while still others, for example *Die Anlieger* (p. 129), are simply wrong. On page 65 one might well have expected a note on *stolz will ich den Spanier*, unless, of course, second year students are supposed to be familiar with Schiller's *Don Carlos*. Omissions in the vocabulary include the idiomatic expression *suchte . . . ihnen in die Arme zu fallen* (p. 8), or the word *zuschauzen* (p. 165), while *Kohle*, *Lastzug*, *haltbar* can be cited as examples of words for which the vocabulary does not contain the translation required by the context. These remarks are intended merely to exemplify briefly the sad array of blemishes which spoil this otherwise useful book. It is evident from his remarks in the preface that the editor devoted much enthusiasm, time, and effort to the preparation of the book, a fact which would seem to exclude careless haste as an explanation of these defects.

In conclusion it must unfortunately also be noted that *Im Geist der Gegenwart* probably contains more misprints than any other German textbook at present on the American market, and that the publisher neglected to furnish the line numbers so necessary to books intended for classroom use.

University of Wisconsin.

—Lida Kirchberger

### The Language Laboratory and Modern Language Teaching.

By Edward M. Stack. New York: Oxford University Press, 1960. 149 pages.

Students in methods courses and perhaps many teachers as well will find in this book the answers to many of their questions regarding the preparation of materials for the language laboratory and their use. Professor Stack discusses in considerable detail the construction of suitable aural-oral drills for the laboratory (with copious examples) and then proceeds to show how they are to be fitted into class and laboratory routine. The physical layout of the laboratory and its administration are explained minutely but somewhat one-sidedly, as though the methods prescribed, right down to cataloging and labeling the tapes, were the only ones possible. In a field so full of uncertainties and groping experiment as that of the tape laboratory at the present moment, it is perhaps better to be authoritative than hesitant, but the routines described here are so elaborate, not to say lavish of time and money that they may require considerable modification to fit less well-equipped laboratories than those here described.

As in so many methods books, examples are drawn from several languages (even Russian), but with a strong bias toward French. On other occasions drills are exemplified in English — a practice which is certainly more intelligible to the average methods student with a limited knowledge of languages other than the one he plans to teach.

One could argue with many statements made here with considerable conviction: e.g., "High school and university programs for the teaching of beginning and intermediate languages do not differ appreciably . . . generally the same procedures apply to all age groups" (p. v). ". . . there are 15 prepositions in German requiring the accusative case of nouns under certain circumstances" (p. 35). "The students in the simple microphone-headphone booth will generally learn just as well as those in a booth having recording facilities, if the proper drill techniques are used" (p. 52).

Some of the illustrative material is artificial ("The long red train arrives at the small white station at noon"); occasionally there is an outright slip, as when the student is directed to answer "Jean a-t-il de l'argent?" using *plusieurs* (p. 16), or to begin the sentence "Der Brunnen ist tief" with the adverb (p. 15).

In sum, the book contains much useful material in handy form. Used with a degree of caution and with certain necessary qualifications, it should be of considerable value to students of methods courses.



**Deutsch für Amerikaner.**

By C. R. Goedsche and Meno Spann. New York: American Book Co., 1960. xiv + 398 pp. (*Instructor's Manual*, 29 pp.).

*Deutsch für Amerikaner* is both an elementary grammar (Part I, pp. 1-256) and a reader (Part II, pp. 259-358). The fundamentals of the language are presented in 25 lessons, of which the first is devoted entirely to pronunciation, and lessons 6, 12, and 20 to "Wiederholung und Ergänzung." Each of the remaining lessons of Part I consists of three sections: "Hearing and Reading" (German text with parallel translation in lessons 2-5, thereafter with footnote glosses; pronunciation drills through lesson 11), "Structure and Function" (grammar presentation); "Conversation and Writing" (active vocabulary and vocabulary review, "Practice in Structure and Function," i. e. exercises, a model conversation with parallel translation, and suggested topics for "Practice in Writing," i. e. free composition). Lessons 2-5 contain in addition a variation of the basic reading text.

The reading texts of Part I are fresh and lively, based on German life and culture, with frequent side glances at the American scene. The systematic pronunciation exercises of lessons 1-11 are especially welcome. The grammar presentation is generally clear, following in the main the traditional sequence of topics and using traditional terminology. The treatment of noun plurals is, however, novel and refreshing.

Some rather dubiously formulated statements occur here and there: "When the adjective modifies a verb, it is called an adverb" (p. 66); "nouns of two syllables of which the first is an inseparable prefix . . . are considered monosyllables" (p. 97); ". . . notice that the implied infinitives *gehen* . . . and *tun* . . . may be omitted" (p. 206).

The exercises are conservative, i. e. not restricted to the currently fashionable pattern drills, but using a variety of approaches, including even English to German translation, to drive home the basic principles. Frequent review of previously covered material is a welcome feature.

The reading material in Part II consists of two main sections: "Ein Amerikaner in Deutschland," and "Ein Deutscher erlebt Amerika." The obvious intention of a comparison of two national cultures is, on the whole, effectively and interestingly achieved. The German text is accompanied by explanatory footnotes. A number of German questions on the content are provided at the bottom of each page — an effective arrangement. Few misprints were noted (306<sup>5</sup>, 317<sup>14</sup>).

The book makes an excellent overall impression. Maps, drawings, and photographs are judiciously exploited, and the typography is clear and purposeful (e. g., all German text in Part I is in bold face).

**Essential German for Science Students.**

By R. W. Buckley. New York: David McKay Co., 1954. 256 pp. \$3.00.

This British import is intended to teach scientists as rapidly as possible to translate from German to English. The fundamentals of grammar are presented in 26 brief chapters, followed by 50-odd pages

of "passages for translation." A summary of grammar and an end-vocabulary are included.

Unfortunately, brevity and clarity in this instance do not go hand in hand. Aside from the usual minor difficulties arising from British usage (*Röhre* 'valve'), the usefulness of this text for American students is impaired by a combination of extreme brevity, uncompromising and often unfamiliar grammatical terminology, oversimplification, and downright inaccuracy (e.g., "When the verb comes first, neither for emphasis nor for a question, you know that IF has been omitted." "If the student pronounces the sounds as they are made in English, he will not be far wrong, but care must be taken with the following exceptions: . . . a long, as in '*barbour*' — habe . . . a short, as in Scottish '*man*' — Mann . . . ." "Nicht goes near the end of the sentence, if possible before the word it negatives." "Instead of the Conditional, the Imperfect Subjunctive may be used. Similarly the Pluperfect Subjunctive for the Past Conditional").

The introductory reading texts are in the strict "plume de ma tante" tradition: awkward, wooden, and sometimes unidiomatic ("Der Inhalt jenes Glases ist Wasser." "Das Gewicht des Zinnes ist leicht." "Später machen wir Versuche und sehen die Wirkung von Elementen, den Inhalt von Gasen und die Bedeutung von Mischungen, u. s. w." "Dann gingen der Nachbar und sein Junge zum Laden fort. Sie kamen am Laden an und gingen durch den Eingang hinein." "Der Preis geht jeden Tag hinauf.")

#### Intermediate German.

By Erika Meyer. Boston: Houghton Mifflin Co., 1960. 271 pp. \$3.75.

Intended as a basic second-year college text, *Intermediate German* aspires to do justice to current conversational objectives without neglecting the traditional reading aim. The first part (pages 1-12) consists of 24 chapters, all with the same basic pattern: a two or three page reading text is followed by suggested topics for grammar review, numerous detailed German questions, drills in sentence and word formation, subjects for *Aufsätze und Gespräche*, an English-to-German translation exercise, and a selected vocabulary.

The readings are conversational in style and cultural in content (Chapters 1-9: Ein Wochenende im Schwarzwald; 10-16: Berlin; 17-21: Erlebnisse in Bayern; 22-24: Die Gründung der Freien Universität Berlin). With the exception of the translation exercises, there are relatively few specifically grammatical drills, though no doubt sufficient opportunity is provided to drill grammatical points in answering the German questions, etc.

Part II (pages 131-236) consists of a systematic grammar review, including very useful sections on "Idioms," "Vocabulary Building," and "Special Problems." The latter section treats in detail many of the perennial problems of the intermediate student (e.g., how to render English "to" in German, the distinction between *fragen* and *bitten*, *ler-*

*nen* and *erfahren*, etc.). A second appendix provides an introduction to *Fraktur*.

The book is carefully edited and attractively illustrated. Relatively few misprints were noted (51<sup>39</sup>, 68<sup>7</sup>, 69<sup>28</sup>). The grammatical explanations are generally clear, concise, and practical. A few discrepancies were found in the vocabulary: e.g., the vocabulary definition of *treiben* scarcely fits 78<sup>31</sup>; the idiomatic use of *man* (89<sup>17</sup>) appears not to be listed; some of the terms used in the directions for doing the exercises (*Aufsatz*, *Satz*, *Präsens*, *vollenden*) are not given.

### **Wir spielen Theater. Six Short Plays in German.**

By Anabel M. Williamson. Boston: D. C. Heath, 1959. 63 pp.

These playlets, varying in length from five to ten pages and written in very simple language, are essentially dramatized anecdotes, probably most suitable for the second-year high school or junior high school course, or perhaps an advanced FLES program. Idioms are explained in footnote glosses. German questions are provided for each playlet. Pages 50-52 provide "Notes on Properties and Production."

### **Lebendige Literatur. Deutsches Lesebuch für Anfänger.**

Edited by Frank G. Ryder and E. Allen McCormick. Boston: Houghton Mifflin Co., 1960. 381 pp. \$3.75.

The editors of this beginner's reader have with considerable skill assembled an impressive array of selections from modern literature, presumably simple enough in vocabulary and style to be accessible to first year students. The material is graded in three levels, the first based on a 500-word vocabulary, the second on 1000 words, and the third, intended as "a transition to conventional edited texts or paperbacks" is "not held to any predetermined lexical range." Parts one and two are preceded by lists of the basic 500 or 1000 word vocabulary. In the reading selections, words not included in these basic lists are glossed on the facing page. It is not made entirely clear at what point in the first year the reader is to be begun, but since the grammatical annotation is somewhat sketchy, apparently the student is expected to have mastered the essentials of grammar, except perhaps for passive and subjunctive, before tackling *Lebendige Literatur*.

This effort to introduce the beginner at the earliest possible moment to serious modern literature is to be roundly applauded. The proof of the pudding will, of course, be actual class use of the text. A cursory examination of the texts and annotations leaves the impression that the instructor will have to supplement extensively the explanations provided. For example, there is no explanatory note to "Frau Marthe Schwertleins Mann" on page 271. Idioms are treated somewhat cavalierly: no proper translation of "es gibt," which occurs on the first page of reading, is provided either in the basic vocabulary, the notes, or in the end vocabulary. Quite properly, but perhaps somewhat over-optimistically, the student is encouraged from the outset to make all pos-

sible use of contextual and formal clues in inferring the meanings of new words. To this end detailed explanations of word formation and the high German sound shift are provided (pp. 167-172). Related words are emphasized to the point of providing in some instances cognate meanings rather than standard translations (*Granatfeuer*, p. 65, 'grenade fire'; *Becher*, p. 316, 'beaker').

The selections themselves are interesting and varied, ranging in form from lyric to drama, and in content from stark tragedy to high humor. Most are given *in toto*. A few are skillfully abridged. Only one (Keyserling's *Beate und Mareile*) seemed too piecemeal to be very meaningful. The authors are to be congratulated on a noble experiment to which we wish every success.

The reader is available either with all three parts bound in one volume, or in two paper-back books, the first containing Part I (\$2.25), and the second Parts II and III (\$2.50).

**In einer deutschen Stadt. Active German Readings, Book I.**

By Werner Winter, Leroy R. Shaw, and Ingrid Winter. New York: Henry Holt and Co., 1960. 88 pp. \$1.60.

This reader is intended to provide beginning students with a reading text in contemporary, informal written German. The authors suggest that it may be used after about the fifth week of the first semester of German study. The preface outlines the points at which various elements of grammar are introduced. Ten brief chapters relate the adventures of an American student in Hamburg and environs. Less common words are glossed in brackets in the text, including some which might well be guessed by imaginative students (*Übersee*, p. 11; *Strand*, p. 26; *Porzellan*, p. 36; *Grippe*, p. 39). The exercises on each chapter include multiple-choice content questions in German, direct questions on the text, suggestions for oral or written composition, and word and idiom study. Unfortunately several words used in the exercises have been omitted from the end vocabulary: *deswegen*, *vergleichen*, p. 56; *fleißig*, p. 58; *weshalb*, p. 60; *was für*, p. 63; *Spaziergang*, p. 64; *überreden*, p. 65). A few terms used in the body of the text also seem to need more explanation than is provided: "ein sehr gelehrtes Haus," p. 14; "viel zu schade zum Studieren," p. 23; "hat . . . sich noch nie nehmen lassen," (p. 35).

**Arthur Schnitzler, Der blinde Geronimo und sein Bruder. Revised Edition.**

Edited by Lawrence M. Price. Boston: D. C. Heath, 1959. xii + 67 pp. (42 pp. of text). \$1.00.

This popular story, widely used in the original edition, is here reset in roman type and provided with numerous line drawings. The introduction, footnotes, and end vocabulary have been carefully revised. It is a tribute to the workmanship of the first edition that these revisions are mainly in matters of detail. The introduction has been brought up to date and reworded here and there. Only minor changes and additions were necessary in the footnotes. The vocabulary has been com-



pletely overhauled: German synonyms are no longer provided, but there are numerous new entries, and many more idiomatic expressions are included. The indispensable map of the locale has been moved up to a more practical location opposite the first page of the story.

#### **Altes und Neues, Revised.**

*Edited by R. O. Röseler and Wayne Wonderley. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 252 + lxxxvi pp. Price \$3.60.*

*Altes und Neues*, the popular first edition of which appeared in 1934, has here been modernized as to reading selections, reset in roman type, and generally revised. Of the original selections, only *Germelshausen*, *Immensee*, and a few songs and poems have survived the revision. The new material includes four short stories by contemporary authors (Bender, von der Vring, Bauer, Fraederich), playlets by Hans Sachs (*Der Krämerskorb*) and Schnitzler (*Der Puppenspieler*), and a new selection of poems and songs.

The basic plan of the book, popular with many teachers, has not been changed: there are abundant German questions on the content of each story; footnote glosses help the student over difficult spots; a fairly complete grammar review, with exercises based mainly on *Immensee* and *Germelshausen* (pp. 191-252), is included. All three features have been extensively revised. In the questions one is struck with a certain inconsistency in the use of tenses, but the questions are generally well formulated and more useful than is sometimes the case in such readers. The grammar review now omits word order as a separate category, concentrating on the form and usage of verbs, nouns, pronouns, and adjectives. A few minor inaccuracies do not detract from the usefulness of this section. A comprehensive German-English vocabulary completes the book, which is attractively printed, illustrated, and bound.

#### **German Short Stories, 1900-1945.**

*Edited by H. W. Waidson. Cambridge University Press, 1959. xii + 126 pp. (89 pp. of text) \$1.50.*

This inexpensive, compact, and handy anthology is a companion volume to the same author's *German Short Stories 1945-55*, published in 1957. Some of the stories in the present volume have appeared in other school editions, but the grouping here seems unusually felicitous. The selections are interesting in themselves and at the same time representative of several trends of modern German fiction. They include Thomas Mann (*Das Eisenbahnunglück*, *Das Wunderkind*), Hesse (*Die Verlobung*), Robert Walser (*Die kleine Berliner*), Kafka (*Ein Hungerkünstler*), Stefan Zweig (*Episode am Genfer See*), and Friedo Lampe (*Am Leuchtturm*). The apparatus includes a brief general introduction, thumb-nail sketches of each writer, and a selective vocabulary (2000 "elementary" words omitted). Unusual difficulties and topical references are clarified in footnotes.

**Erich Kästner, Als ich ein kleiner Junge war.**

*Edited by Ilsedore B. Jonas. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. xii + 147 + lxiii pp. (134 pp. of text).*

Admirers of Erich Kästner will welcome this account of his early life (1899-1914), written in relatively simple, unpretentious language, which has been further adapted by Mrs. Jonas *ad usum Delphini*. Although flashes of the usual Kästner humor are not lacking, the overall tone of the book is rather sober, centering as it does on the theme of the self-sacrifice of the author's mother, who emerges as the main character of the book and the dominant factor in the author's early life, a fact hardly surprising to anyone familiar with *Emil* and *Drei Männer im Schnee*.

The book is very carefully edited (minor misprints on pp. 130, 131) and provided with vocabulary, *Fragen*, and suggested topics for conversation. The illustrations by Horst Lemke and the excellent typography make an attractive volume.

**Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame.**

*Edited by Paul Kurt Ackermann. Boston: Houghton Mifflin Co., 1960. xi + 123 pp. (c. 93 pp. of text). Price \$2.45.*

Teachers will welcome this first American school edition of the much-discussed Dürrenmatt play, recommended by the editor for use in the third or fourth semester of college German. Whether the linguistic difficulty is as slight as the editor believes (p.v) is perhaps a moot question. True, the sentences are short, but one suspects that the elliptical style and the sometimes startlingly unexpected turns of expression may occasion difficulties to the unwary student. Unfortunately the annotation is uneven. The alleged simplicity of the text has led the editor to devote much of the available space (the visible vocabulary device is used) to word study. This in itself is certainly praiseworthy, though under the circumstances it may prove somewhat frustrating if the student is primarily concerned with extracting the meaning of an interesting passage. A certain inconsistency is also apparent in the notes. One often feels that the obvious (Goethe, Brahms, Volkswagen) is annotated, while the less obvious (Gudrun, Rasender Roland [the only meaning given for *rasen* is 'race'], Geiseltasteig) is sometimes left unexplained. The name of an inn first mentioned on page 7 is not annotated until page 28. The phrase *recht haben* occurs on page 13 but is first explained on page 86. Proper names are usually identified — but not always (e.g., line 10 on page 15 may well prove confusing). A relatively difficult idiom such as "Mit . . . ist uns nicht gedient" is explained neither in notes or vocabulary, while a mere item of vocabulary such as *kreieren* is twice annotated (pp. 4, 97) and included in the end vocabulary. A few misprints were noted. However, these minor shortcomings are more than made up for by the intrinsic interest of this unusual drama.

Carl Zuckmayer, *Das kalte Licht*.

*Edited by Frank G. Ryder. New York: Appleton-Century-Crofts, 1958. 248 pp. (175 pp. of text).*

This drama is aptly characterized in the Introduction as a "topical play with literary ambitions" (Holthusen). As up-to-date as today's — or yesterday's — newspaper, *Das kalte Licht*, dealing with a situation roughly similar to that in which the atomic spy Klaus Fuchs was involved, probes deeply into the moral and spiritual problems of modern man in a divided world. The many allusions to twentieth-century politics, science, etc. are very adequately dealt with by the editor in perceptive footnotes. A series of English questions (pp. 187-196) points up, scene by scene, the human problems and the literary qualities of the play. The editor suggests that this Zuckmayer drama is suitable reading early in the second year of college German. A brief introduction to the work of Carl Zuckmayer (pp. 1-7) and an end vocabulary round out the editorial apparatus.

Manfred Hausmann, *Was dir nicht angehört*.

*Edited by Paul Krauss. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 158 + xxxvi pp. (73 pp. of text).*

It would be uncharitable to refer to this Novelle as the poor man's Tonio Kröger, though one is strongly tempted when the hero at a climactic point of the action confesses to himself: "Dies ist mein Teil in der Welt, . . . dies Beiseitestehen und Entbehren und Sehnsucht haben nach dem einen und andern, aber auch diese Melodie und dies Erschauern und daß ich vor Glück und Bangigkeit die Augen schließen und mich dehnen muß . . . Wer die Traurigkeit nicht kennt, kennt auch die Schönheit nicht, die wirkliche Schönheit, die aus dem Dunkel hervorgeht, behangen mit Sternen." The story is the not unfamiliar one of rich-boy-meets-poor-girl, but unlike the Hollywood version, here neither one attempts to convert the other. Like the ships which pass in the fog on the Weser (which play a prominent role in the story), the boy and girl separate, she going with her new-found sailor boy friend, he returning to his preoccupation with Johann Christian Bach. Aside from the somewhat trite situation, the story is effectively told, with interesting side glimpses at postwar life in Bremen.

The visible vocabulary technique is effectively used. There is a misprint on page 130, line 20; a discrepancy in spelling between text and note on pages 104-5, line 29; and a confusion in line numbers on page 71, line 24 (the reference should be to line 30). Otherwise the book is well edited and attractively printed in rather small but clear type. A generous number of German questions on the text fills pages 150-158.

— J. D. W.

## BOOK REVIEWS

**An der Zeitmauer.**

By Ernst Jünger. Stuttgart: Klett Verlag, 1959. 314 pp. DM 19.50.

As not only a continuation of *Der Arbeiter* but also of *Über die Linie* and *Der Waldgang*, this new book, composed of a series of essays, is a cumulative summary of Jünger's views of the world. It is a cosmology that analyzes the past, evaluates the present, and seeks to lift the veil of the future. The central theme of the book is that man is moving out of the "historical" period into a "trans-historical" era. The nearest analogy to such a transition is that of man's progress from the mythopoeic age to the historical. Man is really transcending the historical; for that reason the book opens with a treatment of the spirit of astrology and seeks to bring to bear larger, cosmic criteria and a sense of location in time more akin to that held by astrology. The time-barrier is conceived of as a new stage of geodynamics, the border of a new, metahistorical world. Much of the book deals with the indices that point to man's standing on the threshold of the time-barrier. The evidence is drawn from a symptomatic analysis of many fields of modern science. But neither the achievements of pure science nor the advances of technology are taken as the driving force in impelling man toward the totally new era beyond the kind of world we know now. In a manner half scientific and half mythical Jünger postulates geodynamic changes, manifestations of the *Erdgeist*, as the forces which are achieving the change.

There are many clever aperçus, many gems of insight due to Jünger's power of combination, and dozens of interesting analyses of ancient myths, modern trends in science, Nietzsche, Léon Bloy, geology and theology. Jünger's style is of the same crystal brilliance to which his readers are accustomed. It is an intriguing book with fascinating passages which tries to locate man in his rapidly changing world. Some of the prophecies are Delphic in their obscurity, and sometimes Jünger has achieved terseness at the cost of clarity. But for those who can enter into Jünger's "Optik" and share his perspectives it is stimulating and rewarding; for those who cannot it will remain an interesting modern mythology.

Amherst College.

—Murray B. Peppard

## BOOKS RECEIVED

- Erich Hock, ed. *Motivgleiche Gedichte*. Neuausgabe. Bamberg und Wiesbaden: Bayerische Verlagsanstalt, 1958. 96 S. DM 2.00. Dazu: *Lehrerband*. 93 Seiten. DM 2.50.
- Friderike M. Zweig, George N. Shuster, *A Tribute*. Published under the auspices of the American-European Friendship Association and the Stamford Forum for World affairs. Esslingen: Bechtle Verlag, 1959. 50 pp.
- Heinz Messinger, *Langenscheidts Handwörterbuch, Deutsch-Englisch*. Berlin-Schöneberg: Langenscheidt KG Verlagsbuchhandlung, 1959. 672 S. DM 12.00.
- Emil Wismer, Werner Uhlig, Georges Pucher, *Deutsches Schrifttum, Ein Lesebuch für Mittelschulen*. Aarau: H. R. Sauerländer & Co., 1960. I. 16.-19. Jahrhundert 264 S. \$3.00. II. 20. Jahrhundert. 208 S. \$2.75. Together, \$5.00, if ordered from Albert J. Phiebig, P. O. Box 352, White Plains, N. Y.
- Ernst Jockers, Ludwig Friedrich Barthel. *Ein Lyriker in unserer Zeit*. Druck des Kreises der Freunde, 1960. Portofrei gegen Einsendung von 1.40 DM durch Frau Dorothea Hammer, Bündheim-Bad Harzburg, Am Silberborn 8, zu beziehen. 32 S.
- Richard W. Eichler, *Können, Künstler, Scharlatane*. München, J. F. Lehmanns Verlag, 1960. 303 S. Mit 126 Wiedergaben nach Kunstwerken, davon 29 Farbtafeln und 3 Karten. DM 26.00.
- Martin Dyck, *Novalis and Mathematics*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960. A Study of Friedrich von Hardenberg's Fragments on Mathematics and its Relation to Magic, Music, Religion, Philosophy, Language, and Literature. 109 pp. \$3.50.
- Kenneth J. Northcott, ed., *Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Text, Introduction and Notes. New York: Rinehart and Co., 1959. 80 pp.
- Angel Flores, ed. *Nineteenth Century German Tales*. Garden City: Doubleday and Co., 1959. 390 pp. Paper, \$1.25.
- Peggy Passavant, *Hüben und Drüben, Gesammelte Skizzen*. Winterthur: Gernsberg Verlag, 1959. 92 S.
- Erich Hock, ed. *Goethe über Kunst und Dichtung*. Bamberg und Wiesbaden: Bayrische Verlagsanstalt, 1959. 112 S.
- Geoffrey Herbert Chase, *Poems from the German. Selected Lyrics and Ballads from Heine, Goethe and Others*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, Ltd., 1959. 56 pp.
- Friedrich Maurer, ed. *Gottfried von Straßburg*. In Auswahl herausgegeben. Berlin: Walter de Gruyter und Co., 1959. Sammlung Götschen, Bd. 22. 142 S. DM 3.60.



## TABLE OF CONTENTS

Volume LII

October, 1960

Number 5

|                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Goethes "Wilhelm Meister" und das Religiöse /<br>Ludwig W. Kahn .....                                                       | 225 |
| "Der römische Brunnen" — Sound Pattern and Content /<br>Frank G. Ryder .....                                                | 235 |
| Hermann Reutter's "Faust" Opera / Gerd Gillhoff .....                                                                       | 242 |
| Ein kleiner Blick in die künstlerische Verwandlung:<br>Zu Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe" /<br>Edith A. Runge ..... | 249 |
| Nestroy, the Political Satirist / Clifford A. Barraclough .....                                                             | 253 |
| Textbook Reviews .....                                                                                                      | 258 |
| Books Received .....                                                                                                        | 269 |

### THE NEW

## CASSELL'S GERMAN DICTIONARY

GERMAN-ENGLISH  
ENGLISH-GERMAN

*Compiled by Dr. H. T. Betteridge, University of Glasgow,  
Foreword by Professor Gerhard Cordes, University of Kiel.*

This superb, truly modern dictionary maintains the high standard of scholarship of its predecessor, the "Breul." We believe that within the limits of its size this new dictionary is the most comprehensive and authoritative German dictionary in existence.

Every entry has been carefully revised; hundreds of new entries have been added to cover contemporary literary, practical, and colloquial German; definitions have been expanded to include recently acquired shifts of meaning and usage; terms introduced because of new scientific, technical, political, and economic developments have also been included. The dictionary has been reset in clear Roman type.

1,272 pages; 6 x 9; Plain, \$7.00; Thumb-indexed, \$7.75

*Available to Teachers on Approval*

**FUNK & WAGNALLS 153 East 24th Street, New York 10**